

Visita Guiada: mediações da cultura numa cultura de mediações

João Maria Gomes Bento França Martins

Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação

Julho, 2021

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de
Mestre em Ciências da Comunicação, realizada sob a orientação científica da
Professora Doutora Maria Lucília Marcos

Aos meus avós e à Jesus,

O meu património.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço à minha orientadora, a Professora Doutora Maria Lucília Marcos, pela orientação na dissertação, mas sobretudo pelas histórias, conceitos e autores que me apresentou. A minha primeira aula foi Teoria da Comunicação, a minha primeira optativa foi Filosofias do Sujeito e o meu primeiro seminário foi Alteridades. Estas três disciplinas, para além de fundamentais para formar a minha visão do mundo, foram essenciais para eu ter optado pelos meus estudos na vertente de Comunicação, Cultura e Artes.

Em segundo lugar, faço um agradecimento, muito especial, à Paula Moura Pinheiro pela hospitalidade e enorme simpatia demonstrada num encontro demasiado ao acaso para ser por acaso. Pelos motivadores dias e interessantes conversas que me proporcionou nas gravações. Porém agradeço, acima de tudo, pelo enorme serviço público destes últimos sete anos a fazer o *Visita Guiada*. O seu exímio trabalho, com tanto de relevante como de acolhedor, levaram-me a escrever estas páginas. Depois de anos a levar a academia para a rua, através do *Visita Guiada*, fica aqui o meu modesto contributo para trazer o *Visita Guiada* para a academia.

Em terceiro lugar, agradeço à NOVA FCSH, instituição onde cursei nos últimos cinco anos e em que fui sempre incentivado a “pensar em liberdade”. Entrei para esta faculdade menor de idade e saio um cidadão. Tanto na licenciatura como no mestrado, pude contactar com uma variadíssima gama de autores e conteúdos, dos mais diversos departamentos. Agradeço a todos os professores que contribuíram para a minha formação académica. Contudo, o meu maior agradecimento vai para todos os amigos que fiz durante o curso e a todos os que foram acompanhando este meu percurso, com destaque para o Philipp, meu companheiro de secretária praticamente desde o primeiro dia, e para a Lú, que a nós se juntou.

Por último, não poderia deixar de tentar expressar a inexprimível gratidão que sinto pela minha família. Ao meu pai, à minha tia, à minha irmã e, acima de tudo, à minha mãe, os meus verdadeiros alicerces. Pelo apoio e carinho incondicionais e por todo o investimento que depositaram em mim. Obrigado, principalmente, pela paciência para alguém que congelou na “idade dos porquês”. A muitas mais “visitas guiadas” juntos.

RESUMO: Imagens de imagens, ecrãs de ecrãs, mosaicos de mosaicos, mediações de mediações, espelhos de espelhos, arquivos de arquivos ou, por outras palavras, um património de património. Assente neste movimento de *mise en abyme* e tendo como “fio de Ariadne” o programa televisivo *Visita Guiada*, a presente dissertação visa problematizar a relação contemporânea com o património e o papel decisivo, senão mesmo central, que a imagem adquire nesse processo. Se o humano sempre viveu com mediações, na contemporaneidade este vive nas mediações. Numa cultura onde proliferam as “visitas guiadas” com a própria cultura, importa atender à preponderância do património como formador de alteridade(s) e o seu consumo para a construção de identidade(s), indispensáveis enquanto mediações que estabelecem as ligações numa comunidade.

PALAVRAS-CHAVE: Alteridade; Comunidade; Consumo; Imagem; Património; Televisão.

ABSTRACT: Images within images, screens within screens, mosaics within mosaics, mediations within mediations, mirrors within mirrors, archives within archives or, in other words, heritage within heritage. Based on a *mise en abyme* technique and having as “Ariadne’s thread” the television program *Visita Guiada* (Guided Tour), this dissertation aims to discuss the contemporary relationship with heritage and the decisive, if not even central, role that the image acquires in this process. Knowing that humans have always lived with mediations, nowadays they live in mediations. In a culture where “guided tours” with culture itself proliferate, it is important to take into account the preponderance of heritage as a creator of alterity(ies) and its consumption for the construction of identity(ies), indispensable as mediations that establish connections in a community.

KEYWORDS: Alterity; Community; Consumption; Heritage; Image; Television.

ÍNDICE

LINHAS INTRODUTÓRIAS.....	1
CONSIDERAÇÕES METODOLÓGICAS.....	4
Capítulo I: A IMAGEM TELEVISIVA	5
I.1 Olhar o Olhar.....	5
I.2 <i>Televisualidades</i>	11
I.3 <i>Ecranivisões</i>	22
Capítulo II: PATRIMÓNIO E ALTERIDADE(S).....	27
II.1 (Re)Erguer o Outro	27
II.2 O Monumento	30
II.3 O Património	34
Capítulo III: CONSUMO E IDENTIDADE(S)	43
III.1 O <i>Observador-Consumidor</i>	43
III.2. O Consumo e as trocas simbólicas	46
Capítulo IV: <i>VISITA GUIADA</i>.....	53
IV.1. Um <i>Museu Imaginário</i>	55
IV.2. A Comunidade.....	67
LINHAS CONCLUSIVAS.....	78
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:	80
APÊNDICE A: LISTA DE EPISÓDIOS DO <i>VISITA GUIADA</i>	85
APÊNDICE B: FOTOGRAFIAS DAS GRAVAÇÕES DO <i>VISITA GUIADA</i>.....	90

LINHAS INTRODUTÓRIAS

A presente dissertação constitui-se como uma reflexão concernente às especificidades da *praxis* patrimonial na cultura contemporânea e da centralidade que esta adquire, na sua indissociabilidade com a temática da imagem, no estabelecimento de ligações imprescindíveis enquanto elos aglutinadores de uma comunidade. Numa cultura pautada pela proliferação de “visitas guiadas” com a própria cultura, importa atender à relação entre património e a elaboração de alteridade(s), bem como ao seu consumo para a construção de identidade(s). Como “pedra de toque” desta problematização a respeito da imagem, do património e do consumo, surge uma análise relativa ao programa televisivo *Visita Guiada*¹. Para esse efeito, a dissertação está dividida em quatro capítulos.

No primeiro capítulo, são tecidas considerações relativamente à questão da imagem e à essencialidade que esta possui na experiência sensível do humano. Numa primeira instância, a temática do olhar é abordada, mediante uma genealogia a respeito da prevalência da imagem para a mediação do humano com o mundo e consigo próprio. Contemplam-se as várias modalidades de elaboração imagética e as especificidades de cada tipologia, com especial enfoque para o estágio imagético da contemporaneidade, no qual a imagem televisiva e as suas peculiaridades assumem uma extrema relevância. Outro tópico abordado é a temática do ecrã e a sua onnipresença na mediação da experiência, para a qual o dispositivo² televisivo desempenhou uma primordialidade nesta disrupção paradigmática.

¹ O *Visita Guiada* consiste num programa da Rádio e Televisão de Portugal (RTP), com uma versão radiofónica e outra televisiva. A sua sinopse encontra-se no capítulo a ele dedicado. Importa esclarecer que, por motivos de coerência analítica, na presente dissertação apenas estará patente uma análise relativa ao seu pendor televisivo.

² A temática do dispositivo como forma de racionalidade técnica moderna constitui-se como um dos assuntos da maior relevância para a filosofia contemporânea. Pensada, primeiramente, por Martin Heidegger, com o conceito de *Ge-stell*, esta sofreu variados desenvolvimentos, dos quais sobressaem as contribuições de Gilles Deleuze e de Giorgio Agamben. De acordo com Agamben, o dispositivo age sobre os seres vivos de maneira a daí derivar um sujeito que consiste, assim, num “terceiro” oriundo da relação «/.../do corpo a corpo entres os vivos e os dispositivos.» (Agamben, 2007: 32). O sujeito é, por conseguinte, um efeito da confrontação do vivo com o dispositivo. Cf:

- Agamben, Giorgio (2007), *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Paris, Éditions Payot & Rivages

- Deleuze, Gilles (1992), «What is a dispositif?» in Armstrong, Timothy, *Michel Foucault, philosopher*, Nova Iorque, Routledge.

- Heidegger, Martin (1977), *The Question concerning Technology*, Nova Iorque, Harpertonch books.

No capítulo seguinte, é analisada a centralidade do património nessa relação com a imagem e a sua relevância enquanto ecrã contemporâneo formador de alteridade(s). Atendendo ao atravessamento indispensável do Outro para a edificação de identidade(s), importa compreender o ato de inscrever, conservar ou mesmo erguer património e a sua associação com a fabricação de alteridade(s), determinante para moldar a(s) identidade(s) do(s) presente(s), com recurso ao passado. Se é certo que a elaboração de espectralidades é uma constante nas sociedades humanas, mesmo nas mais variadas latitudes e temporalidades, as práticas patrimoniais correspondem ao modo moderno de as produzir, colmatando uma necessidade semelhante de responder à morte e, em simultâneo, formar comunidade.

O terceiro capítulo contém uma cogitação a respeito da questão do consumo e a importância que esta prática adquire, na contemporaneidade, nos processos de subjetivação, isto é, na diferenciação dos indivíduos, indispensável para a elaboração de identidades. O consumismo é uma temática inerente, por um lado, à da imagem televisiva, resultante de um aparelho característico da sociedade de consumo e, por outro lado, à relação atual com o património, enquanto alteridade que advém consumível. Este consiste numa prática imprescindível, quer para a distinção dos indivíduos – crucial nos valores modernos – quer para a aglutinação de coletividade(s), através da garantia de circulação simbólica de objetos formadores de um “chão comum”. Tal tópico é, de igual modo, intrínseco ao surgimento de uma cultura visual de massas (de que a televisão é uma decorrência mais tardia, embora da maior relevância), do advento de um observador que é, simultaneamente, consumidor, da urgência da comprovação do valor da igualdade (que se converte numa igualdade perante a mercadoria) e da essencialidade do consumo na asseveração de trocas simbólicas fulcrais para a preservação dos elos comunitários.

No último capítulo consta uma problematização do *Visita Guiada*, na qualidade de objeto de análise que relaciona todas as temáticas abordadas. Consistindo num programa de televisão acerca do património existente em território português, o *Visita Guiada* é formador de imagens de imagens, ecrãs de ecrãs, mediações de mediações, espelhos de espelhos, arquivos de arquivos ou, por outras palavras, de um património de património. Este é corolário da primazia da imagem na contemporaneidade, por um lado pelas imagens do passado que o próprio património proporciona e, por outro lado, pela necessidade de as tornar presentes para todos os presentes, mesmo à distância. Inserindo-

se numa lógica de consumo, neste caso de imagens e de “cultura”, o *Visita Guiada* contribui para a garantia da circulação simbólica, crucial à manutenção de uma comunidade. Por este motivo, reflete-se acerca do seu papel enquanto meta-museu edificador de um imaginário e pela relevância da sensibilidade para a formação de uma comunidade.

Atendendo às considerações que se elaboram relativamente às temáticas da imagem, da televisão, do ecrã, do património e do consumo e à conexão destas matérias pelo programa *Visita Guiada*, a presente dissertação contém uma análise das mediações da cultura numa cultura de mediações. Se as “mediações da cultura” concernem a vinculação vigente com o que designamos, atualmente, de “cultura” – terminologia cuja abrangência semântica é reveladora dessa mesma relação – a “cultura de mediações” remete para a imprescindibilidade da mediação para o posicionamento do humano, quer no *cosmos*, quer entre os seus semelhantes. Contudo, importa ressaltar a exacerbação contemporânea desta “cultura de mediações” que, na verdade, se constitui, atualmente, como uma cultura “hipermediada”, na qual o próprio universo cultural é mediado. O *Visita Guiada*, traduzindo-se numa imagem técnica que medeia as artes e as técnicas de outrora, exemplifica o ímpeto contemporâneo de mediar as próprias mediações.

CONSIDERAÇÕES METODOLÓGICAS

Importa explicitar o recurso a duas metodologias distintas, embora complementares, para a elaboração da presente dissertação.

Uma das metodologias empregues inclui a revisão de bibliografia atualizada e problematizadora: livros, publicações científicas e entrevistas de autores relevantes para a temática. Os pensadores contemplados, para o desenvolvimento das temáticas presentes na dissertação, consistem, essencialmente, em autores seminais para o campo das Ciências da Comunicação. A analítica das questões da imagem, do património e do consumo na sua relação com a comunidade são, indubitavelmente, interpelantes enquanto problemáticas comunicacionais. No entanto, importa clarificar que a dissertação comporta uma observação que se qualifica pela interdisciplinaridade, pela pluralidade de perspetivas e pela necessidade de formular problemáticas, justificando o recurso a autores de outros campos das ciências sociais e humanas, destacando-se a História de Arte, a Filosofia ou a Sociologia.

A outra metodologia compreende a assistência a gravações de três episódios do *Visita Guiada*, exemplificativos da heterogeneidade temática³ do programa e da diversidade – quer geográfica, quer cronológica – do seu campo de reflexão. Os objetos analisados nestes episódios, que solicitaram gravações em interiores e exteriores, consistiram no Museu Nacional do Traje, o Parque Botânico do Monteiro-Mor, ambos em Lisboa, e a Companhia União Fabril (CUF), no Barreiro⁴. Um museu, um jardim botânico e um complexo industrial demonstrativos de três épocas históricas distintas, mas que se constituem como documentos do seu tempo e que comprovam a resposta do *Visita Guiada* de pôr em comum determinados objetos para a comunidade.

³ Com o intuito de ilustrar a pluralidade de temas abordados no *Visita Guiada*, está patente no Apêndice A uma lista com o título de todos episódios do programa, desde o seu começo em 2014, até à data de entrega da presente dissertação.

⁴ No Apêndice B estão incluídas algumas fotografias da assistência das gravações destes três episódios.

Capítulo I: A IMAGEM TELEVISIVA

I.1 Olhar o Olhar

Produzir imagens é o que nos torna humanos. Considerando os mais diversos capítulos da história da humanidade, das mais diversas longitudes e temporalidades, verifica-se um denominador-comum às múltiplas sociedades: a primordialidade da elaboração de signos e a essencialidade da imagem nesse processo. A nossa habilidade de descrever e pensar o mundo foi sempre constituída e exteriorizada por mediações, entre as quais ressaltam o advento da linguagem e da escrita, a invenção dos números e da matemática e, evidentemente, a criação de imagens. Importa, deste modo, atender, com particular atenção, à última e, conseqüentemente, à questão da visibilidade e à sua preponderância na estruturação das comunidades humanas e na formação de mundivisões, eminentemente veiculadas à problemática da produção de imagens. A questão da imagem está intimamente relacionada com a fundação do(s) humano(s) enquanto sujeito(s), quer através da sua formulação, quer pela sua receção. Partindo da indispensabilidade da tecnicidade na mediação do(s) humano(s) com o mundo e, mesmo com o(s) seu(s) semelhante(s), enfatiza-se, desta forma, a centralidade que a imagem possui na experiência sensível do humano e na forma de estruturar o mundo e nele se posicionar.

Constate-se que esta temática comporta uma especial relevância na cogitação acerca da verdadeira civilização de imagens, isto é, a da cultura ocidental. Intimamente pautada pelas tensões envolventes na constituição ou apagamento de imagens, é no(s) regime(s) de (in)visibilidade que esta cultura sempre se centrou. Ao fim ao cabo, é a única civilização cuja temporalidade ainda é marcada, na contemporaneidade, por um Deus invisível que se fez aparecer.

E com o intuito de compreender a primazia da imagem no Ocidente e a sua evolução no decurso do(s) tempo(s), importa atender a Régis Debray, um dos maiores pensadores desta temática, com um contributo inestimável, fundador do conceito de mediologia⁵, indispensável para uma contemplação sobre os modos de observar ocidentais. O filósofo

⁵ Relativo ao estudo crítico dos condicionamentos técnicos na difusão dos signos ou, por outras palavras, nas formas de transmissão simbólica e cultural.

francês sumariza a(s) história(s) da(s) imagética(s), apontando para a existência de três grandes fases do olhar, resultantes de três cesuras mediológicas, constituintes de três *mediasferas* e três imagens distintas: a *logosfera*, a *grafosfera* e a *videosfera*. Olhemos atentamente para cada uma das etapas do olhar.

Primeiramente, importa discorrer acerca da primeira era mediológica, isto é, a *logosfera*. Resultante da ruptura operada pelo advento da escrita, este estágio do olhar dispõe do ídolo⁶ como principal imagem. Neste regime, o princípio de eficiência imagética é da ordem da transcendência, estando o ser numa relação de presença com a imagem, que é, deste modo, clarividente. O seu referente crucial é o sobrenatural, isto é, Deus, tendo a imagem uma modalidade de existência viva, assente na ideia de que a imagem é um ser. A fonte de luz espiritual do ídolo possui como objetivo a proteção e a salvação do espectador, uma vez que, no contexto histórico no qual esta tipologia de imagem se insere é o do tempo cíclico, particularizado pela autoridade da Magia e do Religioso, em que a imagem *captura*. A deontologia que a pauta tem um caráter exterior, por outras palavras, uma direção teológico-política, na qual está patente um conceito de celebração, de acordo com a Escrita (*canon*). O horizonte temporal característico desta modalidade é a Eternidade, através da repetição do ritual, e o suporte material no qual assenta é a dureza da pedra e da madeira. O método de atribuição da autoria é coletivo e, consequentemente, o anonimato (do feiticeiro ao artesão). Os fabricantes da imagem estão organizados em corporação. O objeto de culto é o Santo (“Eu vos salvaguardo”). Esta categoria imagética dispõe, como instância de governação, de três vertentes: a curial (o Imperador), a eclesiástica (mosteiros e catedrais) e a nobreza (palácios). O continente de origem desta especificidade de imagem é a Ásia Bizantina (entre a Antiguidade e o Cristianismo). O modo de acumulação é Público (Tesouro), a aura é carismática (*anima*), a tendência patológica é a paranoia, o alvo do olhar é através da imagem e as relações mútuas são de intolerância (religiosa).

De seguida, no que concerne à segunda era mediológica, a *grafosfera*, importa especificar que o advento que motivou o surgimento desta tipologia imagética foi a invenção da Imprensa, por Gutenberg, tendo confluído num novo regime, o da Arte. Neste estágio do olhar, o preceito de eficiência é da ordem da representação, estando o ser numa relação

⁶ Palavra etimologicamente oriunda do grego “*Eidolôn*”, isto é, imagem, duplo, aparição ou fantasma.

de ilusão com a imagem que é, deste modo, vista. A modalidade de existência é física (a imagem é uma coisa) e o referente crucial é O Real, tendo como fonte de autoridade A Natureza. Esta imagem, cuja fonte de luz é solar, proveniente de fora, tem como objetivo o deleite (e prestígio), sendo que a imagem cativa enquanto expectativa. O contexto histórico em que se insere assenta numa linearidade temporal, que vai do Religioso ao Histórico. Esta categoria imagética pauta-se por uma deontologia interna, de administração autónoma, assente numa ideia de crença numa obra, estando a norma de trabalho de acordo com o modelo da Antiguidade Clássica. O horizonte temporal pauta-se pela imortalidade da tradição e o suporte material assenta na flexibilidade da tela. O método de atribuição da autoria é pessoal, através da assinatura, do artista ao génio. Os fabricantes estão organizados em academia/ escolas, o objeto de culto é o belo (“Eu dou-vos prazer”). As duas instâncias de governação são, por um lado, a monarquia e a academia (entre 1500 e 1750) e, por outro, a burguesia, através do salão, da crítica e da galeria (até 1968). O continente de origem é a Europa, tendo como principal cidade Florença, neste período decorrente entre o Cristianismo e a Modernidade. O modo de acumulação é particular (a coleção), a aura é patética (*animus*), a tendência patológica é a obsessividade, o alvo do olhar é Mais que Imagem (a visão contempla) e as relações mútuas são de rivalidade pessoal.

Por fim, a terceira era mediológica, na qual nos encontramos atualmente, e que requererá mais atenção ao longo do presente trabalho, caracteriza-se, de modo mais sucinto, pelos seguintes tópicos. Emergindo com o advento do audiovisual e instaurando o regime visual, a lei de eficiência desta era é da ordem da simulação (numérica), sendo que a imagem é visualizada. A modalidade de existência é virtual, uma vez que, neste estágio, imagem é uma perceção. O referente crucial é performativo, tendo como fonte de autoridade a máquina. Esta imagem, cuja fonte de luz é elétrica e, portanto, proveniente do interior, tem como objetivo o da informação (e jogo) e a expectativa é de captura da própria imagem. A deontologia assenta no ambiente, numa gestão técnico-económica. O ideal baseia-se na produção, conforme a moda (e o que o próprio autor decide). O horizonte temporal é a atualidade, alicerçada na inovação, tendo como suporte a imaterialidade do ecrã. O método de atribuição é espetacular, através do logótipo e da marca (do empresário ao negócio). Os fabricantes são organizados em rede (profissão), sendo o Novo o objeto de culto (“Eu vos surpreendo”). As instâncias de governação da *videosfera* são os *media*, o museu, o mercado (artes plásticas) e a publicidade

(audiovisual). O continente de origem é a América e a principal cidade é Nova Iorque, nesta fase decorrente entre a Modernidade e a Pós-Modernidade. O modo de acumulação é privado/público, uma vez que assenta na reprodução. A tendência patológica é a esquizofrenia, o alvo do olhar é apenas a imagem, na medida em que o visionamento controla e as relações mútuas são pautadas pela concorrência (económica).

Importa também realçar algumas diferenças entre as três fases do olhar. Se na *logosfera*, o ídolo é uma questão religiosa, profundamente política e não estética, na *grafosfera*, por oposição, a arte adquire a sua autonomia face à religião e, embora a fé subsista subordinada ao domínio político, a questão do gosto passa a imperar. Na *videosfera*, a ordem económica possui um total poder de decisão, uma vez que é tudo uma questão de poder de compra, incluindo o valor da imagem e a sua distribuição. Para os idolatras, a corporação; para os artistas, a Academia; e para os publicitários, a Rede. O ídolo, de carácter sobrenatural, dominado pelo medo, está subordinado ao Arquétipo. A arte, da ordem da natureza, dominada pelo Amor, ordenada ao protótipo. O visual, da ordem do virtual, orientado pelo interesse, determina os seus próprios estereótipos.

Convém enfatizar que a classificação das eras mediológicas, por Debray, retoma a tríade peirciana⁷ de índice, ícone e símbolo, em relação ao objeto. A imagem-índice, quase que invocando ao toque, dispõe de uma idoneidade mágica fascinante e surpreendente. A imagem-ícone possui uma qualidade artística, considerando o mundo, não inspirando, porém, mais do que prazer. Já a imagem-símbolo constitui-se como signo de estatuto e de filiação, dispõe de um valor sociológico, considerando-se a si própria.

O «regime-ídolo», sendo da ordem do visível, é nele que baseia a sua normatividade e a sua ontologia, gerando uma tipologia de imagem possuidora de *aura* e, por consequência, engrandecedora. Seguidamente, o «regime-arte», do âmago da representação, concerne o mundo natural, no qual a glória é repartida, porquanto cada coisa tem a sua *aura*. Por último, o «regime-visual» pauta-se pela autorreferenciação da sua imagem, comportando para si própria todo o engrandecimento. Em conclusão, é imperioso elucidar que as três variedades de categorização imagética assinaladas remetem para modelos de apropriação do olhar e não propriamente para a condição dos objetos observados.

⁷ Relativo à filosofia de Charles Sanders Peirce, crucial para uma análise semiótica.

Embora muito possa ser recorrido acerca das três eras mediológicas apontadas por Debray, convém realçar que, neste capítulo, o foco recairá na última fase do olhar, a que vigora com mais veemência atualmente, isto é, a *videosfera*. Importa refletir mais especificamente sobre a imagem que esta mundivisão produz, com um especial enfoque para a imagem televisiva, em grande medida fundadora desta mundivisão, como se lê em:

«/.../ l'entrée dans le Nouveau Monde de l'image ne s'opère pas à notre sens en 1839, ni en 1859, première exposition de photographies dans le Salon des Beaux-Arts de Paris. (...) Mais dans nos années soixant-dix avec l'usage de la télé couleurs. On faisait démarrer la vidéosphère autour de 1968. C'est cette année-là, aux Jeux olympiques d'hiver de Grenoble, que fut testée et lancée en France la retransmission hertzienne des images couleurs /.../» (Debray, 1992: 364-365).

Consequentemente, foi o advento da imagem televisiva a cores que potenciou a implantação de uma nova fase do olhar no Ocidente. Importa esclarecer que, não obstante existam semelhanças entre a imagem televisiva, a cinematográfica e a fotográfica – pautada pelo seu caráter indicial⁸ – e que as duas últimas tipologias imagéticas tenham também operado uma rutura no modo de fabricação de imagens, contribuindo, incontestavelmente, para o alcançar da imagem televisiva, é precisamente a imagem da televisão que funda uma nova era mediológica e não a fotografia e o cinema. Ainda que tenha sido o dispositivo fotográfico a inserir o automatismo mecânico na elaboração de imagens – principiando a viabilidade de desdobramento mediante uma escrita com luz⁹ –

⁸ A imagem fotográfica é, por um lado, um ícone pela verosimilhança que mantém com o seu referente, a tal “semelhança íntima” que preconizava Félix Nadar e, por outro lado, esta tipologia de imagem constitui-se como um índice, como aponta Philippe Dubois, ao referir que «O peso do real que a caracteriza está naquilo que nela é vestígio e não *mimesis*» (1992: 29). Ao sinalizar o rasto como central na imagem fotográfica, o autor, ademais de se distanciar de uma visão meramente mimética, corrobora a proximidade entre a imagem e o seu referente, ocorrida através da cedência direta de aparências do real para a película fotográfica. Neste processo de delegação está implícito o conceito de vestígio. «/.../ a fotografia é *primeiramente índice* antes de ser *ícone*. O realismo não é negado, mas deslocado.» (Dubois, 1992: 92). Somente este deslocamento, operado pela “génese automática” da fotografia que “subverteu radicalmente a psicologia da imagem” (Bazin, 1945: 6), é que possibilita a comprovação da existência do referente, salientando-se, deste modo, a índole eminentemente testemunhal da fotografia. Cf:

- Bazin, André (1945) “Ontologia da Imagem Fotográfica”, in Revista de Comunicação & Linguagens, nº 39, junho de 2008;

- Dubois, Philippe (1992) *O acto fotográfico* (or. L'acte photographique), Lisboa, Veja;

- Nadar, Félix (2017) *Quando Eu Era Fotógrafo*, Lisboa, Cotovia.

⁹ Fotografia significa, precisamente, escrita ou desenho (do grego, *grafê*) com luz (do grego, *fós*).

é a imagem televisiva que incorpora, pela primeira vez na humanidade, a anulação do diferido, através da introdução do direto. Com a imagem a cores, torna-se exequível remeter diretamente e em direto para o real. A questão da verosimilhança deixa de ser colocada do mesmo modo, uma vez que passa a estar em causa uma apresentação do objeto visual e não apenas uma representação ou uma re-apresentação.

A temática da repetibilidade, intrinsecamente relacionada com as questões da reprodutibilidade¹⁰, da transportabilidade ou da ubiquidade¹¹ está indissociavelmente relacionada com a questão da democratização¹². Conquanto a repetibilidade, por um lado, seja frequentemente associada a algo de menosprezável, por outro, importa atender que é através dela que se empreende um processo de democratização.

Embora tenha sido recebido, num estágio inaugural, com um elevado grau de suspeição e até uma certa incredulidade, nomeadamente a nível eclesiástico (fantasmagoria), este processo de industrialização e repetibilidade do visível fora indispensável para a universalização das imagens, quer na sua elaboração, quer na sua receção. Tal constituiu uma verdadeira revolução¹³ que possibilitou, não apenas que cada indivíduo pudesse criar a sua imagem, mas tudo o que isso acarreta: desde o turismo ao álbum de família, passando por fenómenos contemporâneos como o Google e o Facebook¹⁴. Tal constituiu-se como um contributo imprescindível para o advento da imagem televisiva que, possuindo a capacidade de ultrapassar as limitações do diferido, retirou à fotografia a

¹⁰ Cf: Benjamin, Walter (1992), «A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica», in *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, Lisboa, Relógio d'Água, pp. 71-113.

¹¹ Cf: Valéry, Paul (1928), «La conquête de l'ubiquité», in *Oeuvres*, tome II, Pièces sur l'art, Paris, Gallimar, Bibl. De la Pléiade (1960), pp. 1283-1287.

¹² Cf: Malraux, André (2020), *O Museu Imaginário*, Lisboa, Edições 70.

¹³ «Kodak fut à l'image ce que Luther fut à la lettre.» (Debray, 1992: 368).

¹⁴ Do valor de memória da fotografia enquanto autodocumentação, instaurado pela Kodak e pela Polaroid, transitou-se para a imagem fotográfica com uma idoneidade de partilha. Acerca desta temática, leia-se:

- Sturken, Marita (2017) «Da Kodak e Polaroid ao Google e ao Facebook: Fotografias de família e fotografias do eu», in *Revista de Comunicação e Linguagens* nº47, pp. 8-24.

- Sturken, Marita., & Cartwright, Lisa (2009) *Practices of looking: An introduction to visual culture*, Oxford University Press.

premência de realismo, viabilizando o seu desenvolvimento estético e a sua libertação artística.

I.2 Televisualidades

A televisão é uma outra imagem. Atente-se à etimologia da palavra televisão: *tele* (do grego “distante”) e *visione* (do latim “visão”). Sendo a primeira imagem cuja designação remete explicitamente para um visionamento à distância, esta tipologia imagética comporta em si um conjunto de particularidades indissociáveis do *vídeo* (do latim «eu vejo»). Este novo modo de engendrar imagens, instaurado pela televisão a cores e pelo vídeo, fundador da *videosfera*, protagonizou uma cesura com o anterior regime dominante, o da «Arte». Implantou, em consequência, um horizonte de novas possibilidades, como a reportagem, o *zoom*, o direto, o *travelling* ou o documentário, sob as quais assenta, de um modo substancial, as peculiaridades da forma atual de conceção e consumo de imagens e, consequentemente, as especificidades da emergência de uma nova linguagem visual¹⁵.

Enfatize-se que as *mediasferas* estão invariavelmente subordinadas ao seu primordial vetor de transmissão, sendo que, no caso da *videoesfera* é o vídeo. As características desta categoria de imagem condicionam vigorosamente o olhar contemporâneo, justificando-se, deste modo, uma observação atenta sobre as mesmas. Esta «imagem vídeo» não carece necessariamente da existência de uma imagem material, uma vez que ela consiste num sinal elétrico invisível. É o seu recetor que reconstitui a imagem, num movimento em que para se ver é necessário ler. Este suporte, embora tenha como principal faculdade a possibilidade de desprovimento material, possui algumas idiossincrasias igualmente reveladoras de uma rutura com as épocas mediológicas que a antecederam, tais como a simultaneidade e um nivelamento na emissão entre imagem e som, a dispensabilidade de desenvolvimento químico em laboratório e o inédito estabelecimento da difusão de imagens à distância e de um modo instantâneo. Tal alterou de maneira radical, não

¹⁵ Cf: Schwarzer, Mitchell (2004), *Zoomscape: Architecture in Motion and Media*, Londres: Princeton Architectural Press.

somente o sistema de informação, mas sobretudo, o regime de percepção do espaço e do tempo. Com recurso às ondas hertzianas, este modo de propagação de imagens possibilitou a conjugação, sem precedentes, entre ubiquidade e instantaneidade, concebendo um novo *cosmos* comunicativo.

Através da supressão do diferido, a nova «imagem à distância» ocasionou a caducidade do platonismo¹⁶ relativamente às imagens. A autorreferenciação possibilitada pela *videosfera* provocou o término do antagonismo clássico entre ser e parecer, na medida em que a entidade visual deixa de possuir uma realidade física correspondente, passando a realidade e a imagem a revelar uma indiscernibilidade paradoxal. A imagem criada pelo computador, a título de exemplo, admite a contemplação com um elevado grau de detalhe de uma obra arquitetónica cuja construção possa ainda nem ter sido principiada. A imagem converte-se, assim, no destino, deixando de ser impreterivelmente a origem. Sem autor nem referente, esta tipologia de imagem promove nos seus recetores uma idolatria automática e direta. A veneração cessa de se suceder por entre uma imagem, face a uma realidade que a mesma indica, por oposição ao ícone cristão que reenvia com transcendência para o ser ou à imagem de arte que (re)apresenta de modo artificial. Dando-se naturalmente ao ser, a imagem da *videosfera* torna-se imagem de si própria, prescindindo de sujeitos e objetos¹⁷. O Visual remete para si próprio, *comunica-se*, estabelecendo uma cultura de olhares, sob a qual assenta um mundo plenamente mediatizado, em que as mediações se medeiam a si próprias. Possui a habilidade de ilustrar, valorizar, decorar, mas não necessariamente de mostrar, constituindo-se como o seu próprio monstro¹⁸.

Resultante desta nova forma de conceber imagens e mundivisões, o dispositivo televisivo emana da *videosfera* como um verdadeiro feito social. A incorporação da instantaneidade no processo imagético e comunicativo fora de tal modo determinante que remete para

¹⁶ Relativo a Platão, cuja filosofia, no que concerne a imagem, assentava na dicotomia entre o “mundo das ideias” e o mundo sensível, no qual proliferam as cópias das cópias. Cf: Platão, *A República*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. 8ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1949.

¹⁷ Etimologicamente, as palavras “sujeito” e “objeto” provêm do latim *subjectum* e *objectum*, terminologias cuja significação remetem para “estar submetido a” ou “estar exposto a” e “atirado para a frente de” ou “colocado à frente de”, respetivamente.

¹⁸ Etimologicamente, os termos “mostrar” e “monstro” derivam da mesma designação latina: *Monstrare*.

uma certa ideia de catecismo. A *televisualidade* possui um carácter mosaicista, uma autêntica momentaneidade deslumbrante, semelhante a um caleidoscópio. A disrupção operada pela arte cinematográfica assentou essencialmente na questão da montagem¹⁹, enquanto que no *medium* televisivo, por oposição, a rutura alicerçou-se através da inaudita justaposição de imagens. Transmitindo visões do mundo numa dialética de fragmentação, a televisão constitui-se como uma autoridade sem autor, uma crónica sem cronologia, uma temporalidade fugidiamente percorrida e criada, o que justifica a premência compulsiva do «encontro regular» com o telespetador e a ânsia de o fidelizar. Categoriza os variados setores da sociedade, com o intuito de concretizar uma certa lógica de familiarização com os mesmos.

Embora esta tipologia imagética se distancie do simbólico e careça de operar uma constante delimitação do tempo, uma vez que o trivializa com a sua celeridade e dispersão, é indubitável que a imagem televisiva tenha concretizado uma «*visiomorfose*» dos iconoclastas, subjugando-os ao audiovisual. Contudo, desde o seu começo que o dispositivo televisivo motivou desaprovação, enquanto um suposto aparelho ideológico, fomentador do narcisismo. Conotado como «(...) um dos mais devastadores instrumentos da parafernália ideológica que a enunciação *mass media* engloba.» (Mender, 1999: 9), este aparelho foi considerado pelos seus críticos como responsável por uma mediatização e colonização da experiência, de ter efeitos nefastos nos indivíduos ou conter limitações que lhe são inerentes, tais como a exclusão de minorias e sentidos, a eliminação da «aura», o desfasamento do tempo e do espaço ou a artificialidade, entre outras²⁰. Tal remete para a primordialidade de refletir a respeito da relação tensional entre televisão e democracia e as suas profundas consequências transformadoras na nossa relação com a espacialidade e com a temporalidade.

Em primeiro lugar, ora encarada como perversora do regime democrático, ora como sua auxiliadora, as contradições em torno da imagem televisiva estão muitas vezes

¹⁹ Sobretudo, caso seja considerado a centralidade da montagem na filosofia cinematográfica do realizador russo Serguei Eisenstein.

²⁰ De modo a obter um aprofundamento acerca de uma perspetiva, exemplarmente, depreciativa a respeito da imagem televisiva, leia-se: Mender, Jerry (1999), *Quatro Argumentos para Acabar com a Televisão*, Lisboa, Edições Antígona.

relacionadas com as incongruências da própria democracia. Com o contributo indispensável do mecanicismo da fotografia e do cinema para a industrialização e consequente universalização das imagens, a televisão é herdeira dessa lógica, embora seja de salientar algumas das suas peculiaridades. O dispositivo fotográfico, com o seu carácter indicial, o tal *isto-foi* barthesiano²¹, propiciou a proliferação dos museus e, por consequência, a democratização do gosto, da crítica de arte e do acesso à(s) obra(s). De igual modo, a imagem-movimento inaugurada pelo cinema²², contrabalançou a fixidez física do espetador. Para além de possuir identicamente um carácter testemunhal, a imagem televisiva não apenas possibilita também a democratização de acesso ao dispensar a presença da sua audiência, como igualmente contrapesa a dispersão de quem a vê, mesmo aquando da sua produção em estúdio e com a sua imobilidade.

O dispositivo televisivo, com a sua imagem *video*, é indissociável da divulgação e da expansão artística, não somente como multiplicadora de público(s), mas também enquanto alvo de reflexão artística em torno de si e como potenciador de novas formas de produzir arte²³. Todavia o que é notório, neste sistema eletrónico de reprodução audiovisual, é o seu carácter massificador e instantâneo, passível de distribuir sons e imagens à distância. Tal constitui-se como a primeira e crucial característica que corrobora o pendor democrático da televisão, enquanto máquina produtora da igualdade de acesso, condição *sine qua non* para o exercício da democracia. Apta para ser vista por toda a população, por ser desprovida de codificação, é precisamente no seu potencial universal que assenta a tese do âmago democrático da imagem televisiva. Amenizando a destruição do desmantelamento do lugar social, operado anteriormente à sua aparição pela civilização industrial, a televisão institui-se como um novo espaço público, ao permitir a integração, tanto nas festividades coletivas como na esfera política, das camadas marginais da sociedade que, de outro modo, estariam excluídas. O dispositivo televisivo emerge como uma cidade de substituição, uma *Ágora* grega para a

²¹ Expressão mencionada por Roland Barthes para descrever a fotografia, num dos mais célebres ensaios sobre a mesma, *A Câmara Clara*. Cf: Barthes, Roland (2008) *A Câmara Clara*. Lisboa, Edições 70.

²² Cf: Deleuze, Gilles (2016), *A Imagem-Movimento: Cinema 1*, Lisboa, Documenta.

²³ Atente-se às obras do sul-coreano Nam June Paik ou do francês Jean-Christophe Averty, dois pioneiros da videoarte e precursores da reflexão artística relativa às potencialidades do *medium* televisivo.

modernidade, na qual se transpõe o ambiente cultural da nossa temporalidade e se difundem os grandes acontecimentos, como se evidencia em:

«/.../ «effetto piazza» che dà la tv generalista. Ci riferiamo alla sensazione che, accendendo il televisore, se è successo qualcosa di veramente importante lo sapremo, e che la tv ci comunicherà il particolare clima culturale del nostro mondo. È convinzione comune che ci sono alcuni momenti ed eventi importante, lieti o luttuosi, in cui tutta una nazione si raccoglie attorno ad una narrazione condivisa offerta dalla tv generalista, in particolare da quella di servizio pubblico in Europa /.../» (Menduni, 2016: 76)

Acresce que a televisão, elevando-se como o novo espaço, por excelência, da vida pública, conduziu a uma política mais inclusiva e mais chamativa para um maior número de pessoas que, sem o aparelho televisivo, não usufruíam de um acesso tão universal à *polis*²⁴. Este dispositivo é, deste modo, um instrumento imprescindível para as sociedades (de massas) democráticas ao universalizar a cidadania e ao estabelecer um «encontro regular» dos representantes com os representados. Por um lado, também se poderia aduzir que a imagem televisiva tem um efeito «despolitizador» da política, ao facilitar a personalização do poder e a promoção da indiferença cívica, não esquecendo os excessivos custos inerentes à elaboração de uma imagem *televisual* para milhões de pessoas. Por outro lado, importa atender que, na contemporaneidade, a imagem conserva um papel preponderante para a credibilidade, sobretudo para a fiabilidade política, enfatizando a centralidade da televisão na democracia e para o respetivo condicionamento do debate público, como se comprova em:

«Maxime invariante: «gouverner c'est faire croire». Variation techno-historique: qu'est-ce qui est le plus crédible? Aujourd'hui, l'image. Elle fait foi. De fait, elle détermine les indices de popularité, la composition des gouvernements, les hiérarchies dans l'État, le calendrier et les contenus du discours public. La moitié

²⁴ Designação grega que remete concomitantemente para “cidade” e “política”. Esta terminologia clássica está também na origem da palavra “polícia”, sendo que reporta igualmente à noção de “esfera pública”, por oposição à esfera privada (do lar, da família e da propriedade), isto é, do *Oikos*.

au moins du temps d'un chef d'État et de Parti est employé à sa «communication».» (Debray, 1992: 460)

Assim sendo, o visível possui um papel preponderante numa sociedade eminentemente visual, como a potenciada pela *videosfera*. O(s) regime(s) de (in)visibilidade desempenha(m) uma centralidade na distribuição da atenção mediática e, consequentemente, no estabelecimento do que é, ou não, merecedor de ser alvo do debate público. Se, por um lado, este movimento operado pela autoridade do visível é criador de uma dicotomia tensional entre o que é ou não alvo do olhar, isto é, entre o privilégio e a desprezibilidade, por outro lado, também dispõe de uma potencialidade emancipatória e pluralista. Ainda que a regência *televisual* seja frequentemente considerada como um dispositivo opressor, fortalecedor da normalização da população e fomentador da alienação²⁵, numa lógica imperialista, também é certo que o nascimento e o desenvolvimento da televisão estão associados historicamente ao florescimento das democracias e, em consequência, a uma maior inclusão e consideração das minorias – importa atender que o regime democrático assenta no respeito pelas camadas minoritárias da comunidade e não numa supremacia da maioria. Ora se associa a imagem televisiva como um elemento de desregulação da representatividade democrática, pela sobrevalorização da forma ao invés do conteúdo e pelo engrandecimento da *catchphrase*, por oposição à robustez argumentativa, ora se vincula o aparelho televisivo à universalização e à promoção do debate para todo o povo²⁶. Ainda que a imagem televisiva seja comumente acusada de restringir as ligações sociais a um vínculo sem troca²⁷ – concebendo uma antítese da cidade, na medida em que, de um modo geral, para

²⁵ Temática largamente abordada na reflexão acerca das «indústrias culturais», patente em: Adorno, Theodor & Horkheimer, Max (1995) *A dialética do esclarecimento*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

²⁶ Etimologicamente, “democracia” provém da junção das expressões gregas “*demos*” e “*cratos*”, isto é, de “povo” com “poder” ou “estado”, designando, deste modo, o estado ou o poder do povo.

²⁷ A primeira consideração académica acerca dos efeitos dos *media* de comunicação de massas na opinião pública consistiu na teoria hipodérmica, também designada de teoria dos efeitos totais, segundo a qual a mensagem transmitida por estes *media* é velozmente acolhida e difundida por todos os seus recetores, de um modo transversal e altamente influente. Preconizado por Harold Lasswell, este modelo teórico possui um elevado pendor behaviorista, simplificando a comunicação de massas a um único elo totalizante, despojado de qualquer tipo de transferência intermediária. Por consequência, surgiu posteriormente a célebre teoria *Two-step flow of communication*, elaborada pelos sociólogos Paul Lazarsfeld e Elihu Katz. Consoante este modelo, igualmente denominado de teoria dos efeitos limitados, a mensagem dos meios massificados, ainda que seja repercutida para a generalidade da população, estabelece-se na comunidade de um modo indireto, mediante o contexto das relações sociais que cada indivíduo institui nos seus grupos de pertença. A mediação de determinados agentes, os líderes de

o seu visionamento cada cidadão se encontra em sua casa²⁸ – esta tipologia imagética está igualmente correlatada como potenciadora do espírito de coletividade, por intermédio do espelhamento que opera de dada sociedade. Do mesmo modo que o telefone²⁹ manobra o envolvimento da cidade, mediante uma rede sonora, a televisão fá-lo numa lógica audiovisual.

Tal remete para o pendor disruptivo do aparelho televisivo no que concerne a abertura ao(s) outro(s) e no seu papel preponderante para o declínio da noção de fronteira. A televisão fora verdadeiramente transformadora da relação com a espacialidade, propiciando a internacionalização de práticas e mundivisões, tendo como melhor exemplo o seu contributo imprescindível na edificação da Europa, enquanto projeto de hospitalidade e cooperação económica, política, social e cultural³⁰. A imagem televisiva contribui manifestamente para a construção de uma consciência global, uma cosmovisão intrinsecamente planetária. A tipologia imagética *televisual* desempenhou um papel fundacional da «Aldeia Global»³¹, isto é, de um devir aldeia do mundo, na qual cada indivíduo, independentemente da sua latitude, está cada vez mais interligado, na consequência do(s) avanço(s) tecnológicos da eletrónica e das telecomunicações,

opinião, desempenha um papel fundamental, enquanto mecanismo de influência social. Convém, porém, não obliterar que os *opinion leaders* projetam a sua interpretação da informação, aquando da (re)transmissão do conteúdo original. Cf:

- Esteves, João P. (2016), *Sociologia da comunicação*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2ª Ed;
- Katz, Elihu e Lazarsfeld, Paul F. (1955), *La Influencia Personal: el Individuo en el Proceso de Comunicación de Masas*, Barcelona, Ed. Hispano Europea;
- Lasswell, Harold (1927b), *Propaganda Technique in World War I*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1971.

²⁸ Retomando a divisão clássica entre *Polis* e *Oikos* e atendendo à índole domiciliária do meio televisivo, este é usualmente associado a um efeito de imobilização e «despolitização» dos indivíduos, porquanto alegadamente remete os seus espetadores para um distanciamento face à prática direta da ação política.

²⁹ “Telefone”, “Telégrafo” e “Televisão” têm em comum o prefixo grego “*Tele*”, que significa “à distância”, ao qual acrescentam os radicais “*Phôné*” (do grego, “som”), “*Graphein*” (do grego, “escrita”) e “*Visione*” (do latim, “visão”), respetivamente.

³⁰ Atente-se, a título de exemplo, ao Festival Eurovisão da Canção. Iniciado no ano de 1956, em pleno pós-guerra, emerge como um dos mais relevantes eventos televisivos. Constitui-se simultaneamente como uma significativa amostra do potencial pacificador efetuado pelo dispositivo televisivo, neste caso enquanto difusor internacional da pluralidade musical (e cultural) das mais diversas nações europeias.

³¹ Expressão mencionada pelo filósofo Marshal McLuhan em *A Galáxia Gutenberg*, um dos seus ensaios mais célebres, com o intuito de retratar o surgimento de uma nova forma de sociedade (planetária), resultante do advento das novas tecnologias de informação. Cf: McLuhan, Marshall (1977), *A galáxia de Gutenberg: a formação do homem tipográfico*, São Paulo, Nacional.

terminologia que, como o próprio nome indica, remete para a possibilitação da comunicação à distância. Tal repercute-se no advento de uma ecologia do olhar, que expande os horizontes do visível, concomitantemente deslocalizando e civilizando.

Todavia o campo de ação potenciado pelo dispositivo televisivo não modificou apenas a relação do homem com a geografia, mas também com a temporalidade. Ora a televisão é tida como um excelente instrumento para a preservação da memória, pela inerência das suas qualidades técnicas e o seu potencial arquivístico, ora é considerada como nociva para a nossa relação com o tempo, dada a instantaneidade que a caracteriza. Enquanto notável complemento de memória, o aparelho televisivo abarca um vasto espólio imagético que, de outro modo, seria efêmero. Acresce que, ao invés do registo escrito, este património de imagens não requer uma habilidade *sui generis* para a sua descodificação, nem está igualmente suscetível à deterioração provocada pela passagem do tempo, estabelecendo, conseqüentemente, a televisão como um magnífico engenho de eternização da vida, através do seu valor documental com uma facilitada preservação. A imagem da *videosfera* compreende este caráter de *pharmakon*³², na medida em que, embora sendo instantânea, ela conserva o instante, perpetuando as efemérides humanas, ao mesmo tempo em que contraria a sua efemeridade. A televisão, com a sua aptidão arquivística, conserva a História enquanto a «deshistoriza», preserva acontecimentos, desincentivando, concomitantemente, à instauração de correlações entre os mesmos. Com o instrumento televisivo, a proteção da memória coexiste com a desabitução do seu uso. O fetiche pelo instante leva ao seu armazenamento para o futuro, ao mesmo tempo em que promove a sua remissão para o passado, nesta paradoxal relação com o esquecimento.

Por conseguinte, o dispositivo televisivo revolucionou o modo de nos relacionarmos com o mundo, inaugurou uma nova mundivisão ou, mais corretamente, fundou uma «*mediavisão*», profundamente transformadora das fronteiras, sejam elas temporais, espaciais, culturais ou sociais. No fundo, a televisão modificou o *modus operandi* da(s) comunidade(s). Com o intuito de compreender as características da imagem televisiva nas ligações das coletividades, convém atender ao contributo fulcral de Marshall

³² A terminologia grega “*pharmakon*” encontra-se na origem do termo “fármaco”, cujo significado remete simultaneamente para as ideias de “veneno” e “cura”. No texto clássico *Fedro*, de Platão, o advento da escrita é considerado como sendo um “*pharmakon*” na sua relação com a memória, sincronicamente nocivo e curativo para a mesma. Cf: Platão (1991), *Banquete, Fédon, Sofista e Político*, [Tradução José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa] Coleção *Os Pensadores*, São Paulo, Nova Cultural.

McLuhan nesta temática, sobretudo em *Compreender os Meios de Comunicação: Extensões do Homem*.

Primeiramente, impõe-se tecer considerações acerca da relevante distinção entre meios quentes e meios frios. Quanto aos primeiros, nos quais se inserem a fotografia, a rádio, o cinema ou o alfabeto fonético, sobressai o prolongamento em alta definição que elaboram de apenas um sentido, sobrecarregando-o. Tal remete para o baixo nível de participação que requerem, para a aceleração que provocam e para a fragmentação que operam na estrutura tribal, estando, por isso, associados à urbanidade, à passividade e à valsa, enquanto dança veloz e mecânica tipicamente industrial. No que concerne os segundos, em que se incluem o telefone, a televisão, o *cartoon* e a escrita hieroglífica, importa frisar o seu escasso fornecimento de informação, obrigando ao completamento dos hiatos pelo(s) sentido(s) em causa, através de um envolvimento profundo. Estes *media* são inclusivos, estão relacionados com a ruralidade e com o *twist*, na qualidade de dança improvisada e de fria gesticulação, que necessita de uma elevada participação. Em síntese, o proeminente contraste entre estes dois tipos de meios assenta na oposição entre o quente fechamento, que permite a inércia, e a fria incompletude, que compele à profundidade participativa.

Como tal, interessa uma observação mais extensa acerca das frias particularidades que influenciam a televisão no seu funcionamento. A propósito deste «Gigante Tímido»³³, importa reiterar a sua índole sinestésica, mosaicista e tátil, inerente à sua exigência participativa, profunda e comunitária. É, aliás, o seu carácter envolvente, apelando aos seus espetadores a estar *com* ela, que leva a televisão a cativar a nossa concentração e, deste modo, a promover a retenção de mais informação. É imperioso não obliterar que, nesta tipologia imagética, que não se pauta por imobilidade, o seu recetor consiste no seu próprio suporte. Por outras palavras, ao estar ativamente envolvido no completamento desta imagem, o espetador devém ecrã. Por esse mesmo motivo, é apropriada a designação de mosaico televisivo, no qual o seu observador opera uma reconfiguração, ainda que inconsciente, dos variados pontos intangíveis, num movimento semelhante ao

³³ Expressão mencionada pelo filósofo Marshall McLuhan, no seu ensaio *Compreender os Meios de Comunicação – Extensões do Homem*, com a finalidade de dar o mote à sua cogitação em torno do *médium* televisivo. Cf: McLuhan, Marshall (2008), *Compreender os Meios de Comunicação – Extensões do Homem*, Lisboa, Relógio d'Água Editores.

do pontilhismo. O espectador possui, deste modo, um poder técnico sobre esta teia mosaicista, na medida em que é reiteradamente impelido a «inteirar» as lacunas da imagem, mediante um labor sensorial.

Com efeito, o ofício de fechamento que é requerido aos espectadores da imagem televisiva empreendeu numa unificação sinestésica dos mesmos. A televisão, enquanto extensão do sistema nervoso central, propiciou, de um modo verdadeiramente revolucionário, a introdução da sinestesia³⁴ no quotidiano estético de milhões de pessoas, modificando radicalmente o modo de experienciar e de expressar o mundo. Poder-se-ia proferir este movimento operado pelo espectador televisivo, por um duplo completamento, na medida em que o mesmo completa a imagem que vê, tornando simultaneamente a sua experiência sensorial mais completa. A imagem televisiva executou um papel crucial na proliferação da mundivisão DIY³⁵, ao reivindicar um envolvimento em profundidade de quem a vê, transpondo no espectador o acabamento da imagem. Mais precisamente, o dispositivo televisivo cumpriu o projeto da Bauhaus ou a estratégia educacional de Montessori, de maior autonomização e democratização, como se evidencia em: «A televisão é o programa estético e existencial da Bauhaus, ou a estratégia educacional de Montessori, aliado ao patrocínio comercial e a uma extensão tecnológica total» (McLuhnan, 2008: 324)

A universalização da participação dos espectadores, impulsionada pela imagem televisiva, potencializou, em grande medida, o movimento de reconciliação e unificação das populações – constate-se a coetaneidade da pacificação e cooperação europeias do pós-guerra com o alastramento do dispositivo televisivo. Tal justifica-se também pela uniformização promovida pela imagem televisiva, todavia imbuída de pró-atividade na delegação de acabamento do processo imagético à audiência, incluindo-a no procedimento da criação. Ressalve-se que, embora abranja diversas sensações, este envolvimento em profundidade é primordialmente tátil. Ocorre um empenhamento do espectador televisivo em vivenciar a exterioridade da imagem como se transcorresse na

³⁴ A terminologia “sinestesia” consiste na conjugação das palavras gregas “Syn”, isto é, “união” ou “junção” e “Esthesia”, que se traduz em “sensação”. Por conseguinte, a expressão “sinestesia” remete para a junção de sensações, figurando a relação de planos sensoriais diferentes, como por exemplo a visão, o tato ou o cheiro. A imagem televisiva é, deste modo, sinestésica.

³⁵ Sigla em inglês da expressão «Do It Yourself” ou, em português, «Faça-você-mesmo».

interioridade. Assinala-se, desta maneira, a intensa mutação sensível e mental originada pelo aparelho televisivo e pela consequente generalização do deleite na experiência profunda.

Ao difundir uma cosmovisão em mosaico, a televisão reestruturou a nossa imaginação³⁶. Convém enfatizar que esta lógica imagética mosaicista remete para uma estrutura intercadente e oblíqua, que se pauta pela não-linearidade. As imagens mosaicistas são simultaneamente dissonantes, originais, imprevisíveis, díspares e excêntricas. Por esse motivo, a configuração em mosaico da imagem televisiva é intrinsecamente tátil, isto é, opera uma extensão do sentido do tato, que requer uma constante profundidade participativa, de modo a esculpir, a partir da fragmentação imagética, uma estrutura de experiência conexa. Da mesma maneira que a dança, a percepção tátil do mosaico, não está composta visualmente. Esta requer um estruturamento em permanência, através de uma interação profunda, que restitua a linearidade que não possui em si, porém que passa a dispor pelo completamento do espetador.

A tatilidade da prática televisiva impossibilita uma experiência alicerçada na passividade. Pelo contrário, ao denotar um compromisso profundo e ao demandar uma participação criativa, a imagem televisiva promove, concomitantemente, um espírito comunitário. Ainda que encarregue o espetador numa lógica de «faça-você-mesmo», atribuindo-lhe um papel que requer que se envolva em profundidade na elaboração imagética, esta propicia que esse envolvimento seja feito coletivamente. Determinados acontecimentos comportariam reações sociais transversalmente diversas, como é o caso do assassinato do ex-Presidente norte-americano John Fitzgerald Kennedy, exemplo paradigmático do impacto do dispositivo televisivo no corpo social. Precisamente por ter tido uma relevante cobertura televisiva, este evento motivou uma ligação comunitária profunda, potenciando uma consciência comum que, de outro modo, poderia se ter metamorfoseado num clima de tensão social, como está patente em:

³⁶ Insta clarificar que a palavra “imaginação” é uma derivação de “imagem”, do latim “*Imago*”. Importa também assinalar que a identidade, seja ela individual ou coletiva, é sempre da ordem da “*Imago*” e, portanto, do imaginário. Ao reorganizar a nossa imaginação, a televisão não somente recompõe a nossa estrutura imagética, assim como reconstrói a nossa identidade coletiva.

«Talvez o funeral de Kennedy tenha sido o que mais fortemente impressionou a audiência relativamente ao poder que a televisão tem de conferir a um acontecimento um carácter de participação colectiva. /.../ O funeral de Kennedy, em resumo, manifestou o poder da televisão para envolver toda uma população num processo ritual. /.../ Acima de tudo, o caso Kennedy fornece uma oportunidade para notarmos uma característica paradoxal do «frio» meio televisivo: ele envolve o público numa comoção profunda, mas não provoca excitação, não agita, não subleva. O que constitui, provavelmente, um traço específico de toda a experiência profunda.» (McLuhan, 2008: 339)

Em suma, o aparelho televisivo dispõe da competência de conceder uma índole coletiva a uma determinada eventualidade. Tal como a *Ágora* grega, a televisão atua como uma assembleia, capaz de reunir os diversos membros da sociedade num determinado culto. A imagem televisiva possui, deste modo, um carácter de ritualidade, não apenas pela universalização que tece da mediatização cerimonial, como também pelo envolvimento em intensidade que requer no acabamento imagético dessa mesma cobertura. Não só a televisão permite que o ritual chegue a todos, bem como a todos exige que participem em profundidade nesse mesmo ritual. Por conseguinte, o dispositivo televisivo contém um potencial manifestamente coletivo, na medida em que, tal como numa verdadeira comunidade, a todos é atribuído um papel participativo e a todos é permitido um acesso inclusivo.

I.3 Ecranivisões

Com o intuito de compreender a rutura operada pela nova mundivisão potenciada pela imagem televisiva, importa atender à questão do ecrã e à consecutiva *ecranização* da experiência. Ao fim ao cabo, o dispositivo televisivo firma-se a partir do suporte *ecrânico* e, embora não tenha sido a televisão a iniciar esta mundividência de ecrãs, esta desempenhou, indubitavelmente, um papel crucial na sua multiplicação. A contemporaneidade é manifestamente uma época de propagação de ecrãs, na qual a experiência humana é cada vez mais mediada pelos mesmos. A emergência de uma

constelação de ecrãs providencia à Humanidade não apenas uma mediação que a auxilia a contemplar o mundo, mas também um suporte que a apoia na sua vivência.

Primeiramente, é importante assinalar que foi a sétima arte³⁷ que inaugurou uma nova cosmovisão, assente na centralidade do ecrã, enquanto dispositivo imagético radicalmente moderno e profundamente *uncanny*³⁸. Com a arte cinematográfica, igualmente conotada com a expressão «grande ecrã», a humanidade passa, pela primeira vez, de forma massificada, a ver, a fazer e a projetar imagens do mundo, através de um dispositivo técnico. Rececionado enquanto duplo ou fantasmagoria, o ecrã cinematográfico fora remetido, nos seus primórdios, para um espaço mágico que continha tanto de aterradorante como de fascinante. Contudo, após a imagem em movimento que o cinema instaurou, sucedeu-se uma considerável proliferação de tipologias imagéticas cujo suporte está intrinsecamente alicerçado à estrutura *ecrânica*, entre os quais a televisão, o telemóvel, a câmara fotográfica, o GPS ou o computador. A partir do ecrã ao domicílio, instituído pelo dispositivo televisivo, instalou-se uma autêntica cultura do ecrã ou, por outras palavras, uma civilização do ecrã, onde este cessa de possuir somente uma função espetacular, para dispor também de uma funcionalidade comunicativa a um nível global. Emerge, deste modo, uma efetiva *ecranosfera*, inserida numa temporalidade pautada por uma lógica do *tudo-ecrã*.

De modo a apreender as implicações da eclosão desta *ecranocracia* convém atentar a dois aspetos fundamentais. Por um lado, insta contemplar que a própria terminologia de ecrã remete para uma dissimulação de presença, isto é, para uma supressão da longitude, quer temporal, quer espacial. O suporte *ecrânico* medeia a nossa experiência, remediando a ausência da presença direta do corpo, ao mesmo tempo em que evidencia essa mesma ausência, como se lê em: «O termo 'ecrã' perturba os constrangimentos da distância (do espaço e do tempo) – olhando para um ecrã o utilizador experiencia a ilusão de estar

³⁷ Designação concebida por Ricciotto Canudo, com a finalidade de se referir à arte cinematográfica. Cf: Canudo, Ricciotto (2003), *Manifeste Des Septs Arts*, Paris, Seguer, Coleção Bibliotheque Du Moyen Age.

³⁸ *Uncanny* consiste na tradução, em inglês, da terminologia alemã «*Unheimliche*», conceito fundamental na teoria psicanalítica de Sigmund Freud. Em português, tal expressão remete para a noção de inquietante ou estranhamente familiar. Cf: Freud, Sigmund (1994). *O sentimento de algo ameaçadoramente estranho* in *Textos essenciais sobre literatura arte e psicanálise*. Seleção, revisão científica e notas de José Gabriel Pereira Bastos e Susana Trovão Pereira Bastos. Mem Martins: Publicações Europa-América.

fisicamente presente noutro sítio, embora o ecrã torne explícita precisamente a distância que afasta e que impede de comunicar em presença ou, de outro modo, viabilize a ubiquidade.» (Marcos, 2017: 2). Por outro lado, interessa clarificar que a estrutura *ecrânica* encontra-se intrinsecamente relacionada com a lógica híper³⁹. Com o individualismo e a mundialização crescentes, a modernidade ingressa num período de hipernmodernidade, no qual ocorre um recrudescimento dos valores modernos, através de uma aceleração exponencial do *modus vivendi*, com a proliferação de ecrãs a desempenhar um papel preponderante. Consolida-se, deste modo, uma modificação transversal da mundivivência, no que concerne as mediações, o consumo, a economia, a visibilidade, que transitam para *hipermediações*, *hiperconsumo*, *hipercapitalismo* e *hipervisibilidade*. Por conseguinte, a *hipernmodernidade* institui-se como a autêntica era do *ecrã global*, como se evidencia em:

« «Ecrã global» deve ser entendido em vários sentidos, que se equivalem, de resto, em numerosos aspectos. Na sua significação mais ampla, «ecrã global» remete para a nova potência planetária da ecranosfera, para o estado ecrânico generalizado que é possibilitado pelas novas tecnologias da informação e da comunicação. Eis-nos perante os tempos do ecrã-mundo, do tudo-ecrã, contemporâneo da rede das redes, mas também dos ecrãs de vigilância, dos ecrãs de informação, dos ecrãs lúdicos, dos ecrãs de ambiente. A arte (a arte digital), a música (o vídeoclip), o jogo (os jogos de vídeo), a publicidade, as conversas, a fotografia, o saber, nada escapa de maneira nenhuma às redes digitais da nova ecranocracia. Toda a vida, todas as nossas relações com o mundo e com os outros estão cada vez mais mediatizadas por um sem número de interfaces pelos quais os ecrãs não param de convergir, de comunicar, de se interconectar.» (Lipoversky, 2010: 21-22)

A ubiquidade do que se pode designar de *ecranivisão* é corolário de uma *hipervisualidade* do mundo, que mais não é do que uma vulgarização do olhar cinematográfico. Tendo sido o cinema o agente motivador da instauração do ecrã na nova cosmovisão moderna, é, deste modo, inerente à disseminação *ecrânica* a propalação da *cinevisão*. A

³⁹ Conceito crucial no pensamento do filósofo francês Gilles Lipovetsky. Cf: Lipovetsky, Gilles (2004), *Les temps hypermodernes*, Paris, Grasset.

planetarização do ecrã é, concomitantemente, a globalização de uma *economia* cinematográfica ou, por outras palavras, o alastramento da espetacularização do mundo. Produzir imagens passa a ser simultaneamente difundir imagens, através de um movimento de abolição da distância fixa do observador. Tal supressão propiciou não apenas a democratização de acesso à imagem, independentemente do tempo e do lugar, mas também uma disruptiva emergência de um público planetário.

É premente não obliterar que o processo de rompimento de fronteiras, imprescindível para a democratização imagética e igualmente decorrente da generalização dos ecrãs, ocorreu fundamentalmente com o pequeno ecrã (televisivo) e não com o grande ecrã (cinematográfico). O dispositivo televisivo operou uma acentuada rutura ao instaurar, pela primeira vez, a receção diária de fluxos imagéticos ao domicílio. Numa lógica de individualização do acesso às imagens, o aparelho televisivo concretizou uma inaudita privatização e universalização do ecrã. Proporcionando uma exibição de imagens em (cada) casa, a televisão assoma-se como um evento social massificado, um recurso doméstico de bem-estar moderno. Não obstante o aparato cinematográfico remeta para uma espacialidade pública, através de uma comunhão presencial na sala de cinema, a televisão possui a aptidão de conquistar um semelhante espírito de coletividade no conforto da sala de estar, isto é, mediante a comodidade habitacional. Possibilitando o transporte do mundo do cinema até à familiaridade do lar, a televisão, porém, não transporta com a mesma potência o espetador para outro mundo. Se, por um lado, a imagem televisiva não cativa o espetador do mesmo modo que o cinema, por outro, este não está tão cativo ao ecrã. Contudo, a fulcral diferença entre o ecrã cinematográfico e o ecrã televisivo reside na disrupção operada pelo último na cesura com o diferido. Para além de democratizar as imagens *ecrânicas*, a televisão incutiu-lhes a idoneidade do imediatismo, da sincronia e da onnipresença.

A universalização do ecrã pelo meio televisivo, ademais de ter cultivado uma nova retórica imagética, dissolveu as determinações espaço-temporais do espetáculo clássico. A justaposição de imagens operada pelo aparelho televisivo consentiu com o fim do condicionamento espacial num movimento sincrónico ao do rompimento com a ordem

do *Krónos*.⁴⁰ O visionamento do fluxo incessante de imagens despoletado pela televisão opõe-se veementemente às restrições estáticas impostas ao espetador cinematográfico. À emancipação executada pelo dispositivo televisivo acresce a acentuada ênfase no real, na espontaneidade e na fidedignidade, basilares para a dialética de sedução inerente à televisão e igualmente explicativas da vitalidade da sua disseminação *ecrânica*. Conquanto tenha sido o cinema a expandir a lógica da espetacularidade, a imagem televisiva exacerbou a ficcionalização da própria realidade. O mundo onírico potenciado pela cinematografia deveio insuficiente. A partir da imagem televisiva, a ânsia por uma realidade sonhada multiplicou-se por todos os ecrãs.

Em suma, a mediação da experiência mediante o suporte *ecrânico*, inaugurada pela arte cinematográfica e expandida pelo engenho televisivo, revolucionou – e continua a revolucionar – a nossa relação com o *cosmos*. A mundivisão do ecrã planetário empreende na emergência de um autêntico «*Homo-Ecranis*» (Lipovetsky, 2010: 251), que diariamente circula por entre uma economia generalizada do ecrã e nela sustém, de um modo cada vez mais impreterível, a sua rede de mediação. Com o ecrã, a distinção clássica entre sujeito e objeto é paulatinamente retorquida, na medida que já não é claro o que está *subjectum* ou *objectum*, quem é o autor ou o alvo do olhar. Na era do «*ecrã global*», o espetador é simultaneamente o observador da imagem, o seu emissor e o seu recetor.

⁴⁰ Figura central da mitologia grega, *Krónos* é o Deus do Tempo. O termo “cronologia” remete para a junção de “*Kronos*” com “*Logos*”, do grego “razão”. Cronologia é, consequentemente, a lógica do tempo.

Capítulo II: PATRIMÓNIO E ALTERIDADE(S)

II.1 (Re)Erguer o Outro

Desde muito cedo, a elaboração de imagens remeteu para as questões do espectador e da alteridade, na medida em que produzir imagens consiste sempre em fabricar uma alteridade, presente neste Outro que a imagem é enquanto marca e signo, mas também patente no atravessamento na mesmidade de quem as observa, isto é, do espectador. A imagem possui um carácter fundacional do humano no mundo, como se lê em:

«Fazer uma imagem é pôr o homem no mundo como espectador. Ser um humano é produzir a marca da sua ausência na parede do mundo e constituir-se como sujeito que nunca se verá como objecto entre os outros mas que, vendo o outro, lhe dá a ver o que poderão partilhar: signos, marcas, gestos de acolhimento e de retracção.» (Mondzain, 2015: 50).

Por conseguinte, partindo da análise que Marie-José Mondzain tece relativamente às imagens rupestres da gruta de Chauvet⁴¹ e a sua relação com os dias de hoje, corrobora-se não apenas a relevância da imagem para o humano (se) estruturar (n)o mundo, mas também o papel da imagem na construção de alteridade(s) e identidade(s). Neste “cinema antes do cinema”, nesta “escrita antes da escrita” ou nesta “História antes da História”⁴², a imagem já albergava esse poder de construção do Outro⁴³. O ato de desenhar o exterior, por um lado, subentende a sua interiorização e, por outro, comprova a exteriorização da interioridade. É mediante a inscrição do Outro que o sujeito se inscreve. Com o reconhecimento do Outro, o sujeito reconhece a sua própria existência e é reconhecido

⁴¹ Cf: Mondzain, Marie José (2015), *Homo Spectator*, Lisboa, Orfeu Negro.

⁴² Tradicionalmente, a divisão entre Pré-História e História baseia-se na aquisição da escrita. Esta tipologia imagética, conotada como da pré-História, configura-se como uma perturbação desta fronteira entre Histórias, porquanto a sua elaboração remete para uma inscrição, isto é, uma grafia que, curiosamente, já pressupõe a ideia de movimento.

⁴³ A palavra «Outro» é, neste âmbito, considerada na sua conotação com «alteridade». Etimologicamente oriunda do latim *alteritas* (“outro”), «alteridade» consiste na conceção que parte do pressuposto de que todo o ser humano, enquanto ser social, interage e é interdependente do outro. Importa não obliterar que «Outro» remete para a sua significação de «Outrém», palavra caída em desuso, porém que envia não apenas para «Outro» pessoa, mas também «Outro» animal, «Outro» povo, «Outro» língua, «Outro» mundo, «Outro» de nós próprios, etc.

pelos outros. Este gesto, que envolve a tríade cérebro-olhos-mão, revela concomitantemente concretude e abstração. A tangibilidade do Outro apenas é efetivada pela sua conceptualização. A edificação do Outro é, em simultâneo, a elevação do sujeito, porquanto nenhum processo de individuação está desligado do Outro, pelo contrário, a subjetivação assenta, precisamente, nas ligações com o Outro ou, por outras palavras, a identidade é sempre atravessada pela alteridade. Desenhar o Outro é deixar a marca do Eu, enquanto autor. Não existe mesmidade absoluta⁴⁴, uma vez que a construção da identidade se fundamenta na alteridade e vice-versa. As imagens do Outro revelam mais sobre o Eu, dado que a lapidação do Outro consiste, subliminarmente, na gravação de uma visão que o sujeito tem acerca do mundo, isto é, o registo de um Outro do próprio Eu.

Registar o Outro no mundo é, deste modo, uma forma de o Eu se registar no mundo. Ao presentificar o Outro, o Eu apresenta-se e devém presente. Neste gesto, o humano exprime o (seu) mundo, num primeiro momento para si próprio e, de seguida, para os que se lhe sucedem, exprimindo-se no mundo. Ao expor o Outro, o sujeito expõe-se a si próprio. No jogo de sombras e luz das primordiais imagens rupestres, salienta-se, acima de tudo, um jogo de presenças e ausências. No interior da caverna, o humano marca o seu exterior, isto é, na ausência da exterioridade, o sujeito torna-a presente, presenteando-a aos seus semelhantes, ao mesmo tempo em que se presentifica. Ao contrabalançar uma ausência com a imagem, o Eu colmata, sobretudo, a sua própria ausência. Ao tornar algo presente, o Eu, em especial, torna-se presente.

⁴⁴ Na leitura que elabora a respeito da versão de Michel Tournier do clássico da literatura «*Robinson Crusoe*», Deleuze discorre acerca da imprescindibilidade do Outro para a estruturação da psique humana. Apesar das tensões, frequentemente, existentes na alteridade, esta é, todavia, fundamental, pois consiste no motor das relações humanas, ou seja, no agente histórico por excelência. Um mundo sem alteridade pautar-se-ia pela insuportabilidade, como se comprova em: « Bref, autrui assure les marges et transitions dans le monde. /.../ Quand on se plaint de la méchanceté d'autrui, on oublie cette autre méchanceté plus redoutable encore, celle qu'autraient les choses s'il n'y avait pas d'autrui. » (Deleuze, 1969: 355). No que concerne esta temática, seguem-se três referências bibliográficas:

- Defoe, Daniel (2016), *Robinson Crusoe*, Lisboa, Relógio d'Água;
- Deleuze, Gilles (1969), *Logique du sens*, Paris, Minuit;
- Tournier, Michel (2012), *Sexta-Feira ou a Vida Selvagem*, Barcarena, Editorial Presença.

A imagem constitui-se, antes de mais, como uma resposta à maior de todas as ausências, a morte⁴⁵. Sem a (consciência da) não presença, não se prefiguraria a premência de representar e de rerepresentar ou, por outras palavras, de figurar o ausente. Compor imagens e presenças consiste em remendar as ausências. A mediação das imagens, fulcral para o humano, corresponde, fundamentalmente, na remediação da (sua) morte. Consequentemente, evidencia-se uma indissociabilidade entre imagem e morte, como se demonstra em:

«L'analogie entre l'image et la mort, qui paraît être aussi archaïque que la fabrication des images elles-mêmes, verse du même coup dans l'oubli. Pourtant, il suffira que nous remontions assez haut dans l'histoire de la production des images pour qu'elles nous acheminent aussitôt verse cette grande absence qu'est la mort. La contradiction entre absence et présence, que nous continuons aujourd'hui encore d'observer au contact des images, plonge ses racines dans l'expérience de la mort d'autrui. L'image s'offre à notre regard à la façon dont les morts se présentent à nous: dans l'absence.» (Belting, 2004: 183)

No que concerne a temática de elaboração de imagens para enfrentar a morte, ao longo da História da Humanidade, e o seu valor eminentemente espectral, dois conceitos, especialmente modernos, emergem: o de monumento e o de património.

⁴⁵ Relativamente à relação simbiótica entre imagem e a morte, emergem exemplos de costumes de culturas ancestrais como os «crânios» de Jericó ou, na modernidade, a prática da fotografia *post-mortem*, habitual no começo do uso social da fotografia na Inglaterra vitoriana. Ambas enfatizam a essencialidade e a transversalidade da imagem como (tentativa de) resolução da morte, isto é, de suprir a ausência com a (re)apresentação. Cf:

- Belting, Hans (2004), *Pour une anthropologie des images*, Paris, Editions Gallimard
- Gunning, Tom (1995), *Phantom Images and Modern Manifestations: Spirit Photography, Magic Theatre, Trick Films and Photography's Uncanny*, in Patrice Petro, *Fugitive Image, From Photography to Video*, Bloomington and Minneapolis, Indiana University Press;
- Medeiros, Margarida (2010), *Fotografia e Verdade: uma história de fantasmas*, Lisboa, Assírio & Alvim.

II.2 O Monumento

Atente-se, deste modo, para a noção de monumento⁴⁶, igualmente crucial para uma cogitação relativa ao olhar contemporâneo acerca do passado e a sua associação com o património e respetivas ligações contemporâneas com a sua preservação ou com o turismo. Como o próprio conceito indica, o monumento remete para uma convocação de um passado, isto é, um empreendimento da memória, comportando um posicionamento face à História, comparável ao memorial⁴⁷.

A laboração que o monumento exerce sobre a memória não é operada por intermédio de uma concessão de uma informação neutra. Este prefigura-se como uma apóstrofe, na medida em que consiste numa interpelação da ordem do *pathos*⁴⁸. Edificar um monumento é construir uma narrativa, é (re)erguer uma alteridade, é tornar presente um Outro de nós próprios que está ausente. Com o intuito de suscitar a emoção e de proporcionar uma recordação viva, a singularidade do monumento assenta, precisamente, neste agir na memória e na forma como a medeia e a mobiliza. Recorrendo à afetividade, o monumento invoca o passado, ao mesmo tempo em que o vivencia à maneira do presente. Evoca-o e apresenta-o, mantendo-o presente entre os presentes. Esse passado que é convocado e celebrado é, em larga escala, contado e encantado. Este é fixado como um desígnio imprescindível para conservar e, muitas vezes, criar a identidade de um dado corpo social e, conseqüentemente, o sentimento de pertença ao mesmo. Poder-se-á mesmo vincular a prática de monumentalização a uma performatividade. O monumento revela de uma funcionalidade antropológica, constitutiva do seu mais profundo âmago, porquanto processa uma determinada dinâmica com a temporalidade vivida e com a rememoração da mesma, tanto para os seus edificadores, como para os seus visitantes.

⁴⁶ Etimologicamente, «monumento» provém do latim *monumentum*, palavra derivada de *monere* (em português: advertir, recordar), remetendo para uma interpelação tecida pelo monumento relativamente à memória.

⁴⁷ Conquanto o monumento e o memorial consistam em modos de inscrição performativa, concernindo o passado, estes distinguem-se na forma de atuar sobre a memória. Se o primeiro pressupõe uma evocação comemorativa, o segundo, em contrapartida, pauta-se por uma forma de resistência ao esquecimento, como está patente em: «We erect monuments so that we shall always remember, and build memorials so that we shall never forget.» (Sturken, 1997: 47) Cf: Sturken, Marita (1997), «The Wall and the Screen Memory: The Vietnam Veterans Memorial», in *Tangled Memories: The Vietnam War, The AIDS Epidemic, and The Politics of Remembering*, Oakland, University of California Press;

⁴⁸ A par do *Ethos* e do *Logos*, o *Pathos* é um dos três meios de persuasão do discurso na retórica clássica aristotélica, consistindo na promoção da emoção na plateia.

Este caráter antropológico do monumento denota a sua proficuidade de resistência contra a morte, através de uma inscrição que se pretende, simultaneamente, intemporal e contemporânea. Neste movimento, está contido um ato de apaziguamento do trauma da existência, isto é, da consciência da finitude. Emergindo como um dispositivo de salvaguarda, o monumento segura e assegura os sujeitos no tempo, matriculando-os na temporalidade. Este recorda-nos os mortos, enquanto nos relembra da morte. Evidencia a inevitabilidade do término da vida, ao mesmo tempo em que intenciona ultrapassá-la. Procura vivenciar os que já não estão vivos. O monumento pretende tornar presente os que já não estão presentes, revelando a sua ausência nesta tentativa de a colmatar. Institui-se como uma provocação à entropia, uma solução para a inquietação fomentada pela ação demolidora do tempo, procurando serenar a corrosividade do esquecimento. A prática da edificação de monumentos é, eminentemente, espectral na sua relação com a morte, cuja totalidade destruidora, forçosamente obriga a um pensamento e a uma resposta, como se reitera em:

*«Há uma dicotomia impensável para nós: a morte acaba tudo, como acaba tudo a morte é impensável; e como é impensável tem de ser pensada, deformando a sua natureza de nada. Há uma morte nada e há uma morte espectral, de que nascem espectros: imagens, recordações, monumentos, celebrações, tudo o que se quiser. Essa dicotomia entre os dois pólos da experiência da morte é dilacerante para o homem.»*⁴⁹ (Gil, 2021)

Tal dilaceração do humano com a morte é elucidativa da presença planetária do(s) monumento(s), da sua autêntica universalidade, quer no espaço, quer no tempo, independentemente da posse ou desprovimento de escrita, por parte das comunidades que o(s) erguem. O exercício de erigir monumentos tem tanto de exaltação da vida como de confrontação da morte. Neste ato, constata-se a preservação de uma alteridade para a estabilização da identidade, ou melhor, a criação de um suporte – que é sempre da ordem do identitário – para evitar a insuportabilidade de um mundo sem o Outro.

⁴⁹ Entrevista do filósofo José Gil, no jornal Público, a 4 de abril de 2021: <https://www.publico.pt/2021/04/04/sociedade/entrevista/hospital-vida-tornouse-residuo-existe-corpo-nada-1956581>

No entanto, é a partir do século XVII, com o advento da revolução francesa e o respetivo começo da modernidade, que o monumento transita para uma responsabilidade explícita de afirmação, bem como de eternização, dos grandes desígnios coletivos. Em consequência desta metamorfose, a *práxis* monumental tornou-se sinónima da anunciação, sustentação e glorificação, sem precedentes⁵⁰, de uma determinada identidade coletiva. Para os modernos, arquitetar um monumento é simultâneo do enobrecimento de uma narrativa⁵¹ comum, sob a qual se fundamenta a imagem que a coletividade possui de si mesma. Operando como uma técnica artificial difusora de memória(s), tal como a escrita⁵², o monumento permaneceu como um elemento central de preservação da memória, não obstante as modificações, e mesmo alguns vaticínios⁵³, de que foi alvo.

Por um lado, insta corroborar o caráter alegórico do monumento, que faz emergir personagens ausentes, elevando-as, mas, sobretudo, elevando quem as olha. Contrariando a conceção de História, como algo que se constitui com o olhar – e, portanto, com a distância – este exercício comporta uma aproximação ao que, à partida, está distante. Tal é revelador da similitude do monumento com o ecrã, na medida em que é a proximidade que busca – neste caso, ao passado – que torna evidente essa mesma distância. É o olhar presente sobre o passado que torna presente esse mesmo passado, explicitando a sua não-

⁵⁰ Clarifique-se que, embora a prática de edificação de monumentos seja bastante anterior a Setecentos, é neste período que esta adquire um pendor assumidamente narratológico e historicista. Com a modernidade, veio também uma consciencialização histórica. Até então, poder-se-ia verificar a elevação de monumentos como preservação da vida ou como convocação transcendental, porém nunca com uma índole de engrandecimento do passado. Acrescente-se que, para a vulgarização deste processo de enaltecimento, muito contribuíram os valores humanistas e a implantação das nações.

⁵¹ O termo «narrativa» remete para uma efabulação ou a criação de um cenário que confere sentido a uma determinada ordem de factos ou de ideias. A questão da narrativa foi tão marcante na modernidade, que levou Jean-François Lyotard a caracterizar a pós-modernidade como um tempo de crise das «grandes narrativas» formadoras da modernidade, como, por exemplo, a do progresso. Cf: Lyotard, Jean-François (2006), *A Condição Pós-Moderna*, Lisboa, Gradiva.

⁵² Retomando a noção, já discutida neste trabalho, de escrita enquanto *pharmakon*, isto é, cura e veneno. Cf: Derrida, Jacques (1972), «La pharmacie de Platon», in *La Dissémination*, Paris, Le Seuil.

⁵³ A título de exemplo, recordemo-nos da célebre frase de Victor Hugo «Ceci tuera cela» (em português, «Este matará aquele»), concernindo o invento da imprensa e os seus alegados efeitos nefastos, para não dizer fatais, para os monumentos, na ótica de um dos maiores nomes da literatura francesa e mundial. Cf: Hugo, Victor (1832), *Notre-Dame de Paris*, Paris, Renduel.

presença e, precisamente, a sua pertença a um passado. O fascínio que o monumento suscita assenta no seu poder alucinatório, que estabelece uma coincidência entre o ser e o afeto, tal como a fotografia⁵⁴. Neste movimento de conservação de uma parte de uma ontologia com recurso às imagens, o monumento assemelha-se ao dispositivo fotográfico, fazendo regressar os mortos e fundando a sua identidade nesse mesmo regresso. A afetividade constitui-se como um elemento crucial neste ímpeto de, no presente, conservar aquilo que foi o passado, para no futuro continuar a recordar. Saliente-se que este ato, profundamente afetivo, não é somente comemorativo, contendo, de igual modo, muito de performativo⁵⁵.

Por outro lado, convém não esquecer a diferença entre as noções de «monumento» e de «monumento histórico». Ao passo que o primeiro se constitui como uma conceção estipulada, cuja destinação foi considerada *a priori*, o segundo não é preliminarmente contemplado como tal, ou seja, o seu devir-monumento sucede *a posteriori*, contendo, consequentemente, uma vinculação distinta do primeiro, no que concerne a memória e o tempo. Embora a expressão «monumento histórico» apenas tenha proliferado em Oitocentos, com a sua consagração por François Guizot⁵⁶, é nos finais de Setecentos que o termo surge pela primeira vez, aquando da estruturação, com a Revolução Francesa, de ferramentas de conservação patrimoniais, tais como os museus, o inventariado ou a reutilização e classificação de edifícios.

Tal evidencia o papel fundacional do monumento na modernidade e na mundivisão que a caracteriza. Para além do carácter espectral que sempre possuiu e da sua presença planetária em todas as fases da História da Humanidade, é na era moderna que o

⁵⁴ Segundo Roland Barthes, a fotografia revela da mesma duplicidade de *pharmakon* na sua relação com a memória. Enquanto memória artificial, o dispositivo fotográfico possui, de igual modo, a capacidade de assegurar um passado e de o fazer reviver, isto é, de garantir a presença de uma ausência. Além do mais, a fotografia, tal como o monumento, revela uma «*loucura*» (na própria terminologia barthesiana), na coincidência que opera entre ser e afeto. Poder-se-ia considerar a fotografia como um monumento adaptado ao individualismo moderno.

⁵⁵ Frequentemente, a atribuição do estatuto de monumento ou memorial consiste numa mera alteração metonímica. Atente-se, por exemplo, aos campos de concentração da Segunda Guerra Mundial, cuja conversão em memorial se resumiu à modificação do nome outorgado, dada a evidente relevância histórica destes locais.

⁵⁶ Político e historiador francês que, em 1830, cria o posto de inspetor dos monumentos históricos, na qualidade de Ministro do Interior.

monumento emerge enquanto tal, isto é, conceptualizado como «monumento» e inserido no vasto leque do «património». Com a modernidade, o monumento e o património constituem-se como preponderantes na edificação de alteridades e identidades, isto é, de um Outro de nós próprios, no qual se alicerçam as imagens e as pertenças comuns. A matriz patrimonial moderna instituiu-se como um autêntico entendimento na relação com a História e com a construção de histórias. Por outras palavras, esta adveio numa entidade cada vez mais transversal e global, como se atesta em:

«/.../ enquanto invenção europeia, o património histórico provém de uma mesma mentalidade em todos os países da Europa. Na medida em que se tornou numa instituição planetária, o património confronta a prazo todos os países do mundo com as mesmas interrogações e as mesmas urgências.» (Choay, 2020: 28)

II.3 O Património

Primeiramente, o conceito de património⁵⁷ encontra-se, na sua origem, conotado a um procedimento de organização legal, familiar ou económico, inserido numa comunidade estruturada no espaço e no tempo, nomeadamente enquanto bem que é transmitido hereditariamente e de geração em geração. Contudo, na modernidade, a terminologia de património passou, concomitantemente, a remeter para uma noção de historicidade, isto é, a abranger também um conjunto de práticas materiais e imateriais com um valor histórico relevante, tendo, como efeito, o surgimento da definição de «património histórico»⁵⁸. Esta conceção intitula um legado determinado à fruição de uma comunidade planetária e estabelecido a partir da acumulação incessante de uma panóplia de itens, das mais variadas geografias e dos mais diversos saberes humanos, agregando essa mesma coletividade a uma pertença conjunta ao passado. O «património-histórico» constitui-se como uma autêntica mundivisão, deveras moderna, traduzindo-se numa entidade central, própria de uma sociedade dominada pela aceleração, ubiquidade e pelo movimento. A

⁵⁷ Etimologicamente, «Património» provém do latim «*Patrimonium*», isto é, a junção de «*Pater*» (em português «*Pai*») e «*Monium*» («*Recebido*»).

⁵⁸ Na presente dissertação, qualquer referência à nomenclatura de «património», pressuporá a aceção contemporânea de «património histórico», enquanto espólio cultural, artístico ou filosófico, verdadeiramente global, quer no espaço, quer no tempo.

premência de sinalizar e preservar o património⁵⁹ é axiomática desta *polis*, cuja hiperestimulação⁶⁰ é uma das suas mais acentuadas particularidades. Paradoxalmente, não seria inverídico alegar que a índole fugaz da modernidade se institui como um dos grandes motores da mundividência patrimonial. A celeridade que pauta a comunidade planetária configura-se como a maior ameaça à preservação do património e, sincronicamente, como um vigoroso impulso para a sua demarcação e conservação. Neste duplo movimento, o turismo⁶¹, na qualidade de vínculo agregador da coletividade global, desempenha um papel central, ora perverso no trato face ao património, ora indispensável para a sua perduração.

A conceptualização da noção de património, bem como a sua respetiva demarcação a uma escala transnacional, ilustra, por um lado, a assunção que as sociedades do Ocidente teceram relativamente à temporalidade e, por outro, a construção que, a partir daí, articularam da sua própria identidade. Com efeito, o património constituiu-se como o corolário da forma como o Ocidente perfilhou o seu vínculo com o tempo, com o passado e, acima de tudo, com o modo de conceber uma *imagem de si*⁶². Ademais de clarificar um dos alicerces da edificação do projeto humanista, o património incumbe-se, primordialmente, como um espelho que devolve uma imagem desconhecida de si, isto é, uma imagem incompleta, por fixar, como alteridade. Convém não obliterar a centralidade efetivada pela descoberta das antiguidades para a elevação deste outro de nós próprios e

⁵⁹ Quanto à preservação do património, enquanto ação concertada e, mais tarde, globalizada, destacam-se, essencialmente, três datas: em primeiro lugar, 1837, com a criação da Comissão dos Monumentos Históricos, em França; em segundo lugar, 1945, com a fundação da UNESCO (acrónimo da designação, em língua inglesa, de Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura); e em terceiro lugar, 1972, com a formação da Lista do Património Mundial, resultante da Convenção para a Proteção do Património Mundial, Cultural e Natural, na Conferência Geral da UNESCO. Ao atentar a estas datas, a primeira aquando da Revolução Industrial e as outras em pleno pós-guerra, evidencia-se a relação entre o impulso de conservação patrimonial e a iminência de perigosidade face à sua existência.

⁶⁰ O conceito de «hiperestimulação nervosa» é central na obra de Georg Simmel e na caracterização que o mesmo elabora, no que diz respeito à vida mental nas cidades modernas, bem como às respetivas consequências deste *modus vivendi* nas mesmas. Cf: Simmel, Georg (2012), «The Metropolis and Mental Life», in *The Urban Sociology Reader*, 2nd Edition, Oxfordshire, Routledge.

⁶¹ O turismo cultural planetário assume-se como um dos predominantes mediadores das sociedades contemporâneas na sua relação com o espólio patrimonial. No que diz respeito a esta temática, leia-se: MacCannell, Dean (1976), *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*, Londres-Nova Iorque, McMillan.

⁶² Enfatize-se, uma vez mais, que a identidade é sempre da ordem da *Imago*, porquanto o Homem fora criado à imagem e semelhança de Deus (*Imago Dei*).

para a consciencialização do tempo histórico, fundamental para um estabelecimento de uma imagem de si, nomeadamente através da valorização da representação icónica nas correntes humanísticas. A apoteose institucional do património e do monumento histórico exornou-os, no século XIX, de um *status* distinto no que concerne a temporalidade. A concessão do estatuto de monumento histórico manifesta, por um lado, a veemência de uma *presença* efetiva e, por outro, o seu estabelecimento num *passado* categórico e irretratável, assente na apreensão, no duplo sentido da palavra, das profundas modificações firmadas pela revolução industrial aos fundamentos técnicos. Tal movimento repercutiu-se num devir-culto das edificações e dos tesouros prévios à Revolução Industrial e, através do paulatino alargamento das suas áreas de atuação e do seu público, na vinculação contemporânea do *corpus* patrimonial à indústria cultural⁶³.

A Revolução Industrial que forçou o cuidar do património é a mesma que potenciou o processo de industrialização da própria cultura⁶⁴, levando ao recrudescimento das indústrias criativas, em que o património, não somente é parte integrante, como também se constitui como uma peça chave. Tal é alusivo da planetarização dos princípios e das práticas ocidentais que potenciaram a proliferação ecuménica desta mundivisão face ao

⁶³ A indústria cultural, designação dada à produção cultural no contexto do capitalismo do século XX por Adorno e Horkheimer, caracteriza-se por uma uniformização, homogeneização e indiferenciação. A lógica por detrás da produção é uma de eficiência e retorno, pelo que tudo é racionalizado, estandardizado, repetido, sendo que o que foge ao molde apropriado é inserido no sistema. Deste modo, produtos, movimentos e filosofias que divirjam desta noção e procurem contra ela atuar são neutralizados e aproveitados pela indústria cultural capitalista. É neste contexto que surge o conceito de cultura de massas ou popular, por oposição à «alta cultura». A primeira caracteriza-se por uma padronização do consumo e gostos, enquanto a segunda diz respeito à produção de conteúdos «intelectualmente estimulante». Produções culturais independentes, inovadoras ou que quebrem, de algum modo, as normas-padrão são consideradas «superiores», tanto aos olhos de Adorno e Horkheimer como de algumas subculturas.

⁶⁴ O termo «cultura» revela, na contemporaneidade, uma amplitude polissémica. Denominações como «setor da cultura», «agente cultural», «política cultural» ou «Ministério da Cultura» refletem a plasticidade do termo, bem como o carácter expansivo da «esfera cultural». Esta nomenclatura tanto pode abranger a herança transmitida (o património), como práticas artísticas elaboradas atualmente. A «Cultura» consiste num autêntico “significante flutuante”, que abarca as mais diversas heterogeneidades. Poder-se-ia mencionar este movimento como «pancultural».

património⁶⁵. Para tal, a demanda da democratização do conhecimento⁶⁶, assim como o turismo cultural de massas – decorrente da instauração da sociedade de lazer – suscitaram o alargamento dos públicos do património e a formação de uma audiência planetária. Por conseguinte, a veneração patrimonial contemporânea funda-se, a montante, na proliferação do «olhar-monumento» e do «devir-património» nas mais variadas latitudes e cronologias e, a jusante, na ânsia de universalização do saber e do prazer⁶⁷, para a qual o (intentar de) presenciar o passado potenciou.

Assim, a banalização do termo «cultura» e a diversificação do seu uso – “cultura de massas”, “cultura popular”, “subcultura”, entre outros – está intrinsecamente relacionada com a sua industrialização. Com o intuito de universalizar o acesso à «cultura», ela própria é fetichizada, metamorfoseando-se numa mercadoria e passando a conter um valor económico. A mediação assume, neste processo, uma condição fulcral, na medida em que é indispensável para o cumprimento do objetivo de universalização de acesso, seja através dos próprios *media* (fotografia, televisão, etc), porém também no próprio local, como se evidencia pela engenharia cultural em torno dos monumentos e do património, destacando-se as “visitas guiadas”⁶⁸.

O ímpeto de saber mais sobre o património e de generalizar esse mesmo conhecimento constitui-se como uma impulsão mercantil acerca do mesmo. Incidiu sobre o património um foco na sua valorização, quer a um nível científico, cultural, político e, evidentemente, económico. Este passou a ser tido como uma mais-valia, quer histórica, estética ou intelectual, mas também comercial. Poder-se-ia falar numa espetacularização do

⁶⁵ A disseminação deste *modus operandi* no que concerne o património teve na fundação da UNESCO e na, já referida, Convenção de 1972 a sua maior manifestação. Esta conferência foi reveladora da universalização desta mentalidade ocidental, que encara o património como potenciador de uma pertença planetária e de uma solidariedade global.

⁶⁶ A democratização do conhecimento constitui-se como um dos grandes legados do projeto iluminista, que é corroborado pela ambição da supressão das desigualdades, apanágio da modernidade, nomeadamente as de acesso e fruição dos bens intelectuais e artísticos.

⁶⁷ O património histórico, inserido numa sociedade pautada pelos valores da industrialização, do consumo e do lazer, adquire uma índole de promoção simultânea do prazer e do saber, tendo o seu auge na massificação do turismo e na “turistificação” planetária.

⁶⁸ As visitas aos museus, monumentos, memoriais, entre outros, são cada vez mais mediadas, seja por intérpretes, por legendagem ou mesmo pelos próprios meios de comunicação social, na divulgação que tecem dos mesmos.

património, atendendo à premência da sua restauração (e encenação) *espetacular*, pensando muitas vezes nos seus *espetadores* (visitantes) e no intuito de os guiar a um outro tempo, como se de um *espetáculo* se tratasse. O olhar-monumental do mundo é, simultaneamente, causa e reflexo de uma certa *cinematografização* do mesmo, em que o património é o ecrã através do qual o público vê o passado e a tela sob a qual os contemporâneos projetam a sua visão do mesmo.

Se, por um lado, a indústria patrimonial opera um aprimoramento do património para fins de consumo cultural, por outro, este procedimento é também um sintoma da busca incessante de próteses, característica do Homem, particularmente acentuada com a industrialização, nomeadamente se considerarmos as que auxiliam a memória⁶⁹. A inscrição de determinadas práticas materiais e imateriais no leque patrimonial, e a própria criação de uma indústria em torno disso, evidencia a sua imprescindibilidade na relação do humano industrial: como já não consegue saber *de cor*, cria instrumentos para *recordar* e *decorar* o mundo⁷⁰. O culto patrimonial é, deste modo, consequência do fetichismo em torno do mesmo, porém também desempenha um papel protético⁷¹ crucial para o homem moderno, explicativo do desdobramento do homem em ecrãs e mediações, fundamentais para a relação dos humanos com o mundo, porém também entre os próprios humanos. Este proliferar de mediações está relacionado com as questões da instantaneidade e da ubiquidade, resultantes da «revolução protética», desestabilizadora da identidade humana.

⁶⁹ Atente-se, a título de exemplo, às calculadoras, enquanto extensão da memória matemática.

⁷⁰ Etimologicamente, *cor* é uma designação oriunda do latim que significava «coração». Para os romanos, o coração era o órgão da memória e, deste modo, “saber de *cor*” remetia para um conhecimento que estava presente no coração, logo na memória. As palavras recordar ou decorar contêm também este fixo: recordar é trazer ao coração e à memória novamente («re»); e *decorar* é guardar no coração e na memória, porém também tem o significado de *Decorare* (enfeitar, adorna, honrar), proveniente de *Decus* (enfeite, ornato). O património desempenha este papel decorativo: não somente guarda no coração (na memória e, acrescente-se com afetividade), bem como adorna o mundo envolvente.

⁷¹ O adjetivo protético remete para a célebre frase de Freud: «O homem tornou-se, por assim dizer, numa espécie de deus protético», patente no ensaio *O Mal-Estar na Civilização*. Rodeando-se e servindo-se de próteses, o património adquire um papel *protético* como auxiliador (e como extensão) da memória, a partir de revoluções transformadoras como a francesa ou a industrial. Cf: Freud, Sigmund (2008), *O Mal-Estar na Civilização*, Lisboa, Relógio d’Água.

Curiosamente, o começo da era eletrónica e da televisão é simultâneo ao princípio global do culto patrimonial. Se a necessidade de preservar o património surge quando ele está mais ameaçado, o mesmo acontece com a identidade assente no património. As profundas transformações trazidas pela revolução francesa forçaram o estabelecimento dos conceitos de «património» e «monumento», a revolução industrial proliferou as inscrições no legado patrimonial, em particular o pré-industrial – na mesma altura em que surgiam o estudo das antiguidades e as Humanidades⁷² – e a revolução protética do pós-guerra é simultânea à planetarização do culto em torno do património. Se é verídico que o objeto técnico esteve sempre envolvido no processo de humanização do Homem, como se comprova na questão do utensílio⁷³, contudo os utensílios eletrónicos constituem-se como disruptivos, porquanto se substituem ao cérebro, pedindo interiorização, integração e assimilação enquanto prótese e colocando em causa a própria identidade humana. Por conseguinte, sempre que a identidade comunitária ou humana era desestabilizada, a conservação do que se insere como «património» tornou-se numa urgência. Existe, deste modo, uma correlação entre revoluções transformadoras e o património como imagem, enfatizada no paralelismo entre revolução protética e a inflação patrimonial, como está patente em:

«O património teria assim perdido a sua função construtiva em benefício de uma função defensiva que asseguraria o reconhecimento de uma identidade ameaçada. Com efeito, esta necessidade imperiosa de uma imagem de si forte e consistente pode ser interpretada como um refúgio das sociedades contemporâneas face a transformações de que não dominam nem a profundidade, nem a aceleração e que parecem pôr em causa a sua própria identidade. A adição de cada novo fragmento de um passado distante, ou próximo e dificilmente moderado, concede a esta figura narcísica mais solidez, precisão e autoridade. Num certo sentido, torna-a mais tranquilizadora e mais capaz de conjurar a angústia e as incertezas presentes.» (Choay, 2020: 253)

⁷² «/.../ a investigação das antiguidades ensinou aos humanistas, depois aos antiquários, a descobrir a sua alteridade e ela contribuiu assim para fundar a identidade da cultura ocidental na sua relação com o tempo e a história, o saber e a arte.» (Choay, 2020: 252)

⁷³ Como discorre André Leroi-Gourhan no célebre livro *O Gesto e a Palavra*. Cf: Leroi-Gourhan, André (1964), *Le Geste et la Parole – tome 1*, Paris, Bibliothèque Albin Michel Sciences.

A demanda patrimonial revela, portanto, uma busca pela permanência. Poder-se-ia enunciar que tal investida sinaliza a procura por uma identidade *idem*⁷⁴, isto é, que o património se constitui, na contemporaneidade, como um reflexo da demanda de estabilização. A premência de estabilizar o património e ampliar a sua área de inscrição consiste, no fundo, numa investida de consolidação e expansão de uma dada identidade que é, paradoxalmente, simultânea à construção de uma alteridade. O culto patrimonial pressupõe, por um lado, a procura de uma permanência (e de uma pertença) deste Homem que se vai transformando e, por outro lado, a edificação de um Outro, essencial para o assentamento do Eu coletivo. O advento da investigação relativa às antiguidades foi já um modo das Humanidades, enquanto disciplina, esculpirem este Outro dos próprios humanos, a partir do qual se inscrevem oposições ou similitudes.

Constata-se, nesta relação com o património, um comportamento narcísico. Olhar o património assemelha-se à observação que Narciso fazia do seu próprio reflexo na água. Para esta personagem mitológica⁷⁵, a sua imagem era a sua identidade e, em simultâneo, a única alteridade que o atravessava. A difusão planetária da prática patrimonial, para além de evidenciar a idiosincrasia narcísica do Homem Protético, implica a conceção de um espelho⁷⁶, sob o qual as coletividades contemporâneas contemplam a sua própria

⁷⁴ Atente-se o ilustre ensaio de Paul Ricoeur *Soi-même comme un autre*. Como o próprio título indica, o Eu constitui-se com o Outro, designadamente para a formação de uma «identidade narrativa». Realce-se, para este efeito, dois conceitos cruciais da filosofia ricoeuriana: a identidade *idem* e a identidade *ipse*. A primeira concerne o ponto de partida de um sujeito que o permite permanecer o mesmo, apesar da alteridade. A segunda remete para o local a que o sujeito («outrado») chega pelo atravessamento da alteridade. Assim sendo, a conservação do património, como o próprio ato de conservar indica, está ao serviço da preservação de um determinado ponto de partida, isto é, de uma identidade *idem*. Já a *ipseidade* estaria patente nas «outrificações», não só da corrosividade do tempo, mas também das próprias variações (temporais) do olhar sobre o património, quer do olhar historiográfico, quer o da engenharia cultural em torno do espólio patrimonial. Cf: Ricoeur, Paul (1990), *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil.

⁷⁵ Cf: Ovídio (2014), *Metamorfoses*, Introdução e tradução de Paulo Farmhouse Alberto, Lisboa, Livros Cotovia.

⁷⁶ O espelho assume-se como um «dispositivo de reflexão» (Babo, 2019), indispensável para a configuração de uma subjetividade. Este aparelho pressupõe um movimento de retorno a si, uma autorrepresentação ou uma apresentação do próprio, constituindo-se como o mediador de reflexão exemplar dada a sua opacidade. O reflexo especular pauta-se por um reenvio alegadamente objetivo. Possui, no entanto, um estatuto híbrido, tendo em conta o seu carácter icónico – por ser uma imagem com maior grau de similitude – e indicial – por requerer a presença do(s) sujeito(s). O espelho desempenha também um papel crucial na psicanálise desde as suas origens com Freud, porém, sobretudo, com Lacan. O último, na leitura que elabora do mito de Narciso, discorre acerca do papel crucial do espelho na constituição do *eu*, sendo este um estágio fundamental do desenvolvimento psíquico. Lacan refere que a fase do espelho é: «Uma identificação no sentido pleno que a análise dá a este termo: a saber, a

imagem. Este espelho patrimonial constitui-se como uma indispensável fonte de subjetivação das sociedades modernas, na medida em que consiste num «Espelho que reenvia também para a sociedade humanista uma imagem desconhecida de si, por definir, enquanto alteridade.» (Choay, 2020: 221).

É com esta imagem de alteridade, supostamente opaca, que os contemporâneos, por um lado, modelam as suas identidades e, por outro, se arriscam numa possível absorção. O reflexo patrimonial é, deste modo, falacioso, na medida em que pretende a composição de uma imagem una, global e enraizada ⁷⁷, ocultando as fraturas provocadas pelas grandes mutações em curso. Tal, ora alivia o trauma das revoluções, ora comporta uma perigosa homogeneização de um vasto conjunto de heterogeneidades.

Em suma, a mundialização da *praxis* patrimonial é concomitante à musealização do mundo. Se a elaboração de spectralidades para a preservação de alteridades e de identidades é tão antiga quanto o Homem, o mesmo não se pode afirmar quanto à sua inserção na «amálgama» ⁷⁸ patrimonial. A modernidade instaurou uma nova modalidade de relacionamento com o passado, na qual a mediação que o espectro opera já não consiste num fim em si mesmo. A mediação do espectro passou ela própria a ser mediada. Os objetos que os humanos produziam para se ligarem com um transcendente, com a vida ou com a morte metamorfosearam-se em objetos que medeiam a relação dos contemporâneos com um passado a que pertencem. A modernidade mediou as mediações do passado, ao inclui-las numa ampla herança que liga os presentes aos ausentes, enquanto os contextualiza e, conseqüentemente, estabelece diferenças e semelhanças. O património institui-se, deste modo, como uma alteridade, na qual os sujeitos modernos (re)fundem as suas identidades.

transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem, cuja predestinação para este efeito de fase está suficientemente indicada pelo uso, na teoria, do termo antigo *imago*.» (Lacan, 1966: 90). Cf: - Babo, Maria Augusta (2019), *Culturas do Eu – configurações da subjetividade*, Lisboa, ICNOVA; - Lacan, Jacques (1966), *Écrits I*, Paris, Le Seuil.

⁷⁷ Por oposição ao «desenraizamento» característico das sociedades modernas.

⁷⁸ (Choay, 2020: 258)

A forma de olhar para a História e para o mundo, como se de um museu⁷⁹ se tratasse, dissemina-se cada vez mais, não apenas pela globalização das práticas artísticas e museológicas⁸⁰ e do seu campo de inscrição, mas também pela divulgação mundial dos próprios museus, através da fotografia, do vídeo ou da televisão. O processo de musealização é corolário da laicização, justificando o devir-monumento de inúmeros objetos ou práticas que outrora possuíam um valor de religiosidade. Não obstante, esta globalização «patrimonial» remete, acima de tudo, para a generalização do estatuto de um sujeito-observador e de um indivíduo-consumidor, paralelos ao advento de uma cultura visual de massas e ao estabelecimento do consumo como elo de ligação dos indivíduos numa comunidade.

⁷⁹ O museu, cuja origem remonta igualmente à revolução francesa, emerge como o exemplo mais elucidativo da mundivisão patrimonial moderna, explicando, de igual modo, a sua proliferação e expansão a um nível planetário.

⁸⁰ A respeito desta temática, leia-se: Belting, Hans (2009), «Contemporary Art as Global Art – A Critical Estimate» in Hans Belting and Andrea Buddensieg (eds): *The Global Art World*, Ostfildern.

Capítulo III: CONSUMO E IDENTIDADE(S)

III.1 O *Observador-Consumidor*

Um mundo em que (quase) tudo é passível de ser musealizado ou integrado numa vasta lista do que é património é, sincronicamente, um mundo em que (quase) tudo é observável e consumível. O *modus vivendi* da urbe moderna é o mesmo que compele à existência dos museus, na medida em que sem os mesmos, por um lado, todo um abrangente espólio estaria em risco pela absorção da aceleração e, por outro lado, não haveria nenhuma espacialidade que convidasse à reflexão e à contemplação praticamente impossibilitada pelo caos do excesso de estimulação moderna.

O ato de inscrever um legado, discorrer sobre o mesmo e expô-lo pressupõe um olhar e, consequentemente, um observador. Na modernidade, emerge um estatuto de sujeito-observador no mesmo movimento de eclosão de objetos-consumíveis. A inflação patrimonial é, desta forma, resultado destes adventos. Demarcar um item com um valor patrimonial é, por um lado, observá-lo e garantir a sua observação pelos demais e, por outro, inseri-lo numa cadeia de valorização inescapável à lógica do consumismo. Por conseguinte, é fundamental refletir, em primeiro lugar, a respeito da relação entre modernidade e a problemática do observador e, em segundo lugar, à sua indissociabilidade com a mundividência do consumo.

Atente-se, primeiramente, para a temática do observador. Este é uma consequência, da maior importância, da metamorfose que a modernidade instaurou nos regimes de visualidade e, não somente, da arte e da imagem. O estabelecimento de um modelo de visão subjetiva é apanágio da era moderna, tendo como consequência a implantação de uma cultura visual de massas, para a qual o advento da estereoscopia⁸¹ foi preponderante, numa primeira instância. Com este novo olhar moderno, e sobretudo a partir do século XIX, ocorreu uma recomposição das relações entre as modalidades de representação e o

⁸¹ A estereoscopia constituiu-se como uma autêntica disrupção no que se refere ao paradigma da visão e a sua respetiva construção histórica. Este dispositivo é central no pensamento de Jonathan Crary, que teceu uma vasta e célebre obra acerca das transformações ocorridas na observação e no observador durante o século XIX. A estereoscopia é, deste modo, o primeiro aparelho que apresenta as características desta cesura, cruciais para o advento do cinema. Cf: Crary, Jonathan (2017), *Técnicas do Observador*, Lisboa, Orfeu Negro.

sujeito observante, cujo estatuto foi redefinido por uma nova conjugação das dinâmicas existentes entre a corporalidade e as especificidades de poder institucional e discursivo⁸².

Em consequência destas alterações estruturais, no quadro da visualidade, a visão materializou-se na História, isto é, tornou-se visível juntamente com a problemática do observador. Saliente-se que discorrer acerca da visão e das suas repercussões consiste, de igual modo, numa contemplação das condições que implementam um observador «/.../ que é em simultâneo produto histórico e lugar de certas práticas, técnicas, instituições e procedimentos de subjetivação» (Crary, 2017: 27). Por conseguinte, a reordenação da visão no começo de Oitocentos traduziu-se numa suprema transição sistémica no que concerne o observador⁸³, na qual a pintura modernista de 1870 e 1880 (com destaque para o impressionismo de Manet) e a fotografia (1839) são apenas meros sintomas.

A mundivisão oitocentista sobressai, entre outros motivos, pela modernização do observador, dada a uma constelação de ocorrências, que não se resume a modificações meramente técnicas, artísticas ou representacionais, mas sim a uma profunda transformação das forças sociais, resultantes da revolução burguesa do fim do século XVIII, associada aos direitos do homem, da felicidade e da igualdade. Tal compeliu a uma comprovação *observável* dos triunfos do progresso⁸⁴ no século XIX, nomeadamente através de signos e objetos, sendo que a mercadoria⁸⁵ desempenha um papel fundamental

⁸² A partir da modernidade, a visualidade alicerça-se gradativamente numa *praxis* visual que se desacorrenta da colocação do observador no real, por intermédio de dispositivos óticos, que se constituem como verdadeiros modificadores da perceção. Com efeito, a visualidade firma-se, progressivamente, nos domínios eletromagnéticos e cibernéticos e em componentes visuais e linguísticas abstratas que são difundidas e consumidas a uma escala planetária e em que a imagem desmaterializada da televisão se destaca como uma das primeiras manifestações globais dessa mudança.

⁸³ Convém elucidar para a distinção entre «observador» e «espetador», esclarecedora da preferência, por parte de Crary, do primeiro termo. O significado de *Observare* (latim) consiste em *conformar a ação, cumprir* e, neste sentido, o adjetivo de observador remete, não somente para um sujeito que vê, mas sobretudo, para um indivíduo que vê inserido numa panóplia de possibilidades adentradas e limitadas por um sistema convencional, enquanto consequência de uma heterogeneidade de dinâmicas discursivas, técnicas e institucionais. Por oposição, espetador provém do latim *spectare*, possuindo conotações pejorativas, nomeadamente na cultura oitocentista, em que esta terminologia expedia para uma ideia de passividade.

⁸⁴ Sublinhe-se, uma vez mais, o papel do «progresso» enquanto narrativa e imperativo intrinsecamente moderno.

⁸⁵ Walter Benjamin, no seu texto *Paris, Capital do Século XIX*, discorreu acerca do fantasma da mercadoria, enquanto formadora de igualdade, corroborando a indissociabilidade entre a era moderna e o fluxo *industrializado* de uma nova tipologia de signos que, precisamente pela sua índole de produção em série,

para a difusão (e vulgarização) dos mesmos e, conseqüentemente, para uma (tentativa) de democratização dos tais direitos. Assim sendo, a implantação de uma nova economia de mercadorias é conseqüência de uma economia imagética sem precedentes, numa homogeneidade de imagens e de consumo, em que o observador se consolida. Verifica-se uma mutação acentuada da experiência visual, assente no desenraizamento da visão com a *camera obscura* (1810-1840), facultando-a de uma motilidade e de uma abstração singulares, no que concerne à sua relação com o referente.

As novas modalidades de produção e consumo, associadas a novas formas de disseminação das mercadorias, refundiram o observador, impondo e implantando um *Observador-Consumidor*⁸⁶. A padronização das imagens operada em Oitocentos, resultante da mecanização industrial, confluí, concomitantemente, para uma reformulação do observador, através de uma uniformização que sujeita o próprio sujeito que observa. Os novos procedimentos de individuação do humano, na modernidade, estão intrinsecamente relacionados com a standardização das mercadorias que é, em simultâneo, uma igualação dos signos e da subjetividade.

O aparecimento da cultura visual de massas ocorre no seguimento da visualização do observador, isto é, deste sujeito que advém visível, ora como objeto de estudo, seja das ciências humanas seja das ciências exatas, ora como elemento fundamental para a observação. A industrialização efetivou a automatização, quer da produção de mercadorias – e de imagens que também passam a possuir um valor mercantil – quer da visão, propiciando a remodelação do observador e o respetivo cumprimento, com recurso a dispositivos, dos seus deveres de consumo imagético. Este novo sistema visual notabiliza-se pela libertação da obrigatoriedade da inserção do olho no espaço de referencialidade, isto é, na presença efetiva com o campo de perceção real. Tal proporciona o surgimento de um observador ambulatório⁸⁷ e, sincronicamente,

remetem para uma recomposição do observador e da sua relação com a visualidade. Cf: Benjamin, Walter (1991), *Paris, Capital do Século XIX*, in Kothe, Flávio R. (Org.). Walter benjamin, 2ª ed, São Paulo, Ática, pp. 30-43.

⁸⁶ «Novos modos de circulação, comunicação, produção, consumo e racionalização exigiram e remodelaram um novo tipo de observador-consumidor.» (Crary, 2017: 38)

⁸⁷ Este novo observador ambulatório é melhor simbolizado pela terminologia (ambígua) de «*flanêur*», discorrida por Charles Baudelaire, autor francês que é apontado como o primeiro poeta da civilização industrial. Tal remete para um observador caminhante, errante e vadio, emergindo como o emblemático

deambulatório. Um sujeito observador que, portanto, está destinado a mover-se, sem sede fixa, que «passeia» pelas imagens, frequentemente desnortado. Uma observação que sobressai pela transitoriedade, mas que está eminentemente relacionada com o lazer e com o consumo.

III.2. O Consumo e as trocas simbólicas

Importa, por isso, tecer considerações acerca da preponderância do consumo para o estatuto do observador. O advento do *Observador-Consumidor* é corolário de uma sociedade pautada pelo consumo⁸⁸. A multiplicação dos objetos, para além de ser crucial para a remodelação do observador, é, de igual modo, fulcral para a instauração de uma comunidade na qual o indivíduo tem um papel central e em que o consumo opera como um modo de subjetivação do mesmo.

A revolução burguesa, assente no princípio de igualdade dos homens, é precursora da revolução do bem-estar, na medida em que a comprovação do princípio democrático se firmou numa transferência da igualdade real para uma igualdade perante o objeto. O mito da igualdade da modernidade foi encarnado pelo mito da felicidade, enquanto referência absoluta da sociedade do consumo. A imensurabilidade da igualdade foi transferida para a mensurabilidade da felicidade, alicerçada, essencialmente, nos objetos e signos que

arquétipo da experiência moderna. De acordo com Walter Benjamin, o *flanêur* constituir-se-ia como uma caracterização representativa do sujeito da urbe moderna, resultante da alienação da cidade, do capitalismo e do consumo. Contudo, para Baudelaire, o perfeito *flanêur* estaria presente na figura do artista, possuidor da capacidade de observar com atenção a temporalidade em que vive, refletir acerca da vida moderna e do novo espaço mudado em termos sociais e culturais, retirando instantes da vida moderna, de modo a torna-los em sintomas mais gerais e transcendentais. A missão do artista moderno, segundo Baudelaire, é a de encontrar algo extraordinário no ordinário, no pequeno acontecimento, estando sempre veiculado ao seu tempo como documentador privilegiado do mesmo. O autor louva a ideia do artista como um «eu insaciável do não-eu.» (2015: 20), enfatizando que «Poucos homens são dotados da faculdade de ver; e existem menos ainda que possuam o poder de exprimir.» (2015: 22). No fundo, o artista consistiria no sujeito apto para se imiscuir nas massas como um “Homem das multidões”, em referência ao conto *The Man of the crowd* de Edgar Allan Poe, por quem Baudelaire nutria grande admiração. Cf:

- Baudelaire, Charles (2015), *O pintor da vida moderna*, Lisboa, Nova Vega;

- Benjamin, Walter (1973), *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, trad. Harry Zohn, Londres, NLB, pp- 86-89.

⁸⁸ Cf: Baudrillard, Jean (1970), *La société de consommation*, Paris, Éditions Denoel

promovem o «conforto». Não possuindo apenas um caráter festivo ou de rejúbilo coletivo, a felicidade é, na modernidade, um direito patente na tabela dos direitos do homem e do cidadão que reconhece, acima de tudo, o direito de cada um à felicidade. Nesta mundivisão, está implícita uma igualdade perante a necessidade e, consequentemente, uma possibilidade universal de satisfação (das necessidades). Como tal, reivindica-se uma igualdade ao valor de utilização de objetos e signos para suprimir essas mesmas necessidades. A lógica do bem-estar pressupõe o consumo enquanto adágio da felicidade, mediante a generalização dos bens como promoção do conforto e do contentamento.

Insta clarificar que as necessidades visam igualmente os valores e não somente os objetos. A supressão das carências, com recurso ao consumo, está eminentemente vinculada a uma adesão aos valores que o próprio consumo institui. Operando como o elo aglutinador de uma coletividade de indivíduos, isto é, de uma sociedade na qual o indivíduo desempenha um papel preponderante, o consumo consiste num contrato social⁸⁹ inconsciente. A prática consumista incumbe-se do ofício de ordenação das significações, compondo-se como um sistema estendido de circulação e elaboração de codificações, onde todos estão envolvidos. O consumo é um modo de organização ideológico, que garante uma moral e, em paralelo, um aparelho de comunicação. Este consiste num autêntico sistema de troca, que assegura a comunicação na sociedade, estabelecendo uma ordem de valores, na mesma proporção em que certifica a troca simbólica numa comunidade. A particularidade do consumo reside na asseveração de uma determinada tipologia de comunicação, fulcral para o salvaguardar de transferências de signos entre os membros de um corpo social. Tal como a linguagem enquanto sistema constitutivo da própria comunidade na qualidade de tecido agregador, o consumo adveio, na modernidade, o garante da estrutura comunicativa entre os indivíduos, mediante a agilização que atua sob a circulação de signos. Contudo, a particularidade do aparato consumista consta na congregação que promove dos indivíduos, através de objetos com uma funcionalidade de incremento do bem-estar biológico e, simultaneamente, com um valor sociológico. As palavras estão para a linguagem como os objetos estão para o consumo, como condição essencial para a troca simbólica comunitária, um autêntico *potlach*⁹⁰. Ambos providenciam a distribuição

⁸⁹ Conceito central na modernidade, veiculado pelo filósofo Jean-Jacques Rousseau. Cf: Rousseau, Jean-Jacques (2003), *O Contrato Social*, Mem Martins, Publicações Europa América.

⁹⁰ *Potlach* consiste numa prática cerimonial patente em tribos indígenas da América do Norte e das ilhas de Trobriand, na Papua Nova-Guiné. Nesta prática, a dádiva ("*potlach*" significa "dar", em português)

de signos, mediante um sistema cultural com uma ordenação de valores. Não só o consumo se assemelha à linguagem como, a nível comunicativo, este se constitui mesmo como uma linguagem, através da qual os membros do coletivo comunicam e sustentam a própria comunicação dentro da comunidade.

Em consequência, a raiz e destino do consumo não é meramente a felicidade do «*homo-oeconomicus*» (Baudrillard, 1970: 93). A *praxis* consumista emerge, acima de tudo, como um dever, ao invés de um simples direito ou um prazer trivial. O consumo revela de uma índole contratual, institucional e moral. Com a hierarquização de valores, a atividade do consumo institui não somente uma funcionalidade em cada individualidade, mas também na coletividade, num movimento que é, sincronicamente, emancipador e disciplinador. A dialética do consumo pressupõe, por um lado, uma modalidade de controlo e, por outro, um modo de capacitação social. Ambas são elaboradas pelo processo de aprendizagem do consumo ou, por outras palavras, a interiorização de uma habilidade *sui generis* de socialização. Esta prática instaura o consumo como um trabalho social, patente no sacrifício do salário e, consequentemente, do tempo, aliado aos contentamentos individuais em prol do bem coletivo. Sobrevem um discurso de solidariedade no consumo, neste dever de cidadania de participação na sociedade, por intermédio da aquisição de bens fora do labor, com os recursos que a própria laboração providencia.

Na sociedade de consumo, a contribuição do indivíduo para a sociedade não se reflete apenas no tempo e energia que despense no seu trabalho, mas sim na destinação e na mobilização do capital⁹¹ que possui. Com a produção industrial de objetos idênticos ocorre, paradoxalmente, uma exigência de heterogeneidade à mancha homogênea de

constitui-se como central para garantir a comunicação na tribo e, consequentemente, o seu caráter comunitário, através da garantia de redistribuição de bens e oferendas, isto é, da existência de uma troca simbólica. O estudo deste fenómeno foi desenvolvido por Marcel Mauss, célebre antropólogo e sociólogo francês. Cf: Mauss, Marcel (2017), *Ensaio Sobre a Dádiva*, Lisboa, Edições 70.

⁹¹ Atente-se à obra do sociólogo Pierre Bourdieu e à reflexão que este elabora a respeito do conceito de capital e da sua relação com o poder. O autor enumera quatro categorias de capital: o económico, o social, o cultural e o simbólico. O capital constitui-se, deste modo, como um ativo que se reproduz e que está eminentemente relacionado com a mobilidade social numa sociedade dividida em estratos sociais. Relacionando com a temática do consumo, poder-se-ia dizer que esta prática supõe tanto uma mobilização como um reforço destas quatro modalidades de capital. Cf: Bourdieu, Pierre (1986), «The forms of capital», in Richardson, J., *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, Nova Iorque, Greenwood, pp. 241-58.

«consumidores». É com a perda das diferenças – bens análogos massificados e um conjunto plural de indivíduos tidos essencialmente como consumidores – que impera o culto da diferença. A legitimidade da diferenciação só é permitida caso esteja inserida na lógica do consumo, na medida em que somente através desta é que o indivíduo se distingue e se integra num dado grupo social. Nesta forma de comunhão, não há margem para a negatividade, para uma distinção real, pois os sujeitos estão sujeitados a distinguirem-se dentro da positividade⁹², isto é, no seio da atividade consumista. A abolição das diferenças reais uniformiza tanto as pessoas como os itens e, ao mesmo tempo, instiga a particularização dos primeiros com a obtenção dos segundos.

Relativamente ao estabelecimento de heterogeneidades dentro da uniformidade do consumo, o consumo cultural é um fator decisivo. Atendendo ao homem consumidor e ao seu desígnio de satisfação e felicidade, a moralidade da diversão e o imperativo de se entreter são fulcrais. A indústria cultural e o consumo dos seus «produtos» remetem para elaboração de diferenciais ou, por outras palavras, de signos capacitados de efetuar dissimilitudes entre os *consumidores*. As atividades culturais e o consumo de cultura⁹³, enquadrados na cultura de massas, expressam um modo de discernimento social, firmado na elevação simbólica de quem os consome.

Ademais da (re)significação dos destinatários desta modalidade consumista, o consumo cultural, nomeadamente o que concerne o património histórico, caracteriza-se como uma forma de ressurgimento de um passado, por intermédio de uma invocação ritualizada da história, que é constantemente reatualizada. Este movimento está intrinsecamente relacionado com a reciclagem⁹⁴ cultural, enquanto fundamento que norteia toda a cultura

⁹² O conceito de «positividade» é fundamental na obra *Sociedade da Transparência* de Byung-Chul Han. Segundo o autor, a sociedade contemporânea pauta-se pela exigência de transparência e por uma obrigatoriedade de positividade, do igual, que mais não é que uma repulsa à negatividade e, portanto, ao outro. Para o filósofo, o devir-transparente das coisas está patente na uniformização das mesmas, com recurso aos preços e ao dinheiro e, conseqüentemente, ao despojamento e à supressão da singularidade. Por conseguinte, «A sociedade da transparência é um *inferno do igual*.» (Han, 2014: 12). Cf: Han, Byung-Chul (2014), *A Sociedade da Transparência*, Lisboa, Relógio d'Água.

⁹³ Enfatiza-se, uma vez mais, a abrangência do termo «cultura» e a sua inserção na lógica da industrialização e do consumo.

⁹⁴ Segundo Jean Baudrillard, a reciclagem é um dos aspetos mais relevantes da cultura contemporânea, como se comprova em: «Une des dimensions caractéristiques de notre société, en matière de savoir professionnel, de qualification sociale, de trajectoire individuelle, c'est le *recyclage*. Elle implique pour chacun, s'il ne veut être relégué, distancé, disqualifié, la nécessité de «remettre à jour» ses connaissances,

de massas. Tal consiste numa profunda alteração da noção de cultura usualmente respeitante ora a uma reflexão do mundo, transcendência ou funcionalidade simbólica, ora a um legado de pensamentos e obras. A reciclagem cultural efetua uma metamorfose de itens considerados culturalmente significativos, conotando-os a um valor mercantil e expondo-os duplamente, seja no próprio sentido de exposição, isto é, de abrangência do seu público, seja no sentido de os sujeitar a um pendor de lazer, de entretenimento ou de historicidade, ou seja, a uma transformação distinta do seu âmago primordial. A musealização do mundo ou a sacralização dos museus repercutem esta reutilização cultural, quer por motivações académicas ou historiográficas, quer pela deslocação de devir-produto ou devir-objeto-de-consumo de tudo o que se encontra no mundo. O objeto *consumível* não se esgota na sua qualidade de mero utensílio, visto que a peculiaridade do consumo é bastante mais extensa do que um predicado meramente utilitarista. Enaltece-se, cada vez mais, o seu atributo de signo, porquanto a lógica do consumo se funda na manipulação que efetua dos signos, isto é, na tal metamorfose que empreende sobre os objetos, mesmo os *culturais* ou os *naturais*. Na sociedade do consumo, todas as significações estão subordinadas à circulação, ou por outra, são dominadas e mobilizadas pela sucessão e revezamento, fulcrais para garantir a comunicação numa comunidade, por intermédio da troca simbólica.

Assim, na temática da reciclagem, e com especial ênfase na cultural, o tempo é um recurso imprescindível. A própria temporalidade é incumbida da valência de significação, ingressando na lógica do consumo, quer através da sua mercantilização, quer pela preponderância que exerce na diferenciação dos consumidores⁹⁵. O tempo comporta uma

son savoir, en gros son «bagage opérationnel», sur le marché du travail. /.../ S'il ne le fait, il n'est pas un vrai citoyen de la société de consommation.» (Baudrillard, 1970: 149). Operando como um ciclo e tendo na moda o seu melhor exemplo, a reciclagem consiste num direito e num dever de cada consumidor de se renovar, ou melhor de se reciclar, de tempos a tempos, no que diz respeito aos seus objetos de consumo, seja a indumentária, as viaturas ou mesmo o usufruto de bens culturais. É no cumprimento da periodicidade de renascimento consumista que assenta a verdadeira integração do cidadão-consumidor na sociedade do consumo. Contudo, a premência de reciclagem não é exclusivamente vinculativa aos sujeitos. Esta lógica reflete-se igualmente nos objetos, sejam eles materiais ou imateriais, naturais ou culturais. A ligação hodierna com a natureza ilustra o processo de reciclagem em que esta está sujeita na contemporaneidade, na medida em que a sua (re)descoberta não se restringe a uma presença (supostamente) pura e singular, mas sim a uma simulação, na qual se exerce um consumo de signos da natureza e uma movimentação dos mesmos. Tal evidencia-se em práticas e conceitos como os de «parque-natural», «segunda habitação», «espaço verde», etc.

⁹⁵ Conforme Judy Wajcman, a urgência de mercantilização do tempo, resultante da Revolução Industrial, teve na institucionalização do uso do relógio a sua primordial resolução. Simbolizando o surgimento de um novo *modus vivendi*, esta é um dos três principais fatores para o aparecimento da sociedade da

extrema relevância na estruturação da sociedade do consumo, sobretudo se atentarmos à (falsa) dualidade entre «tempo de trabalho» e «tempo-livre». Esta divisão assenta na relação com o labor, isto é, se o indivíduo está perante o seu exercício ou não. Todavia, seria incorreto constatar a existência efetiva de um tempo que seja livre, dado que a «liberdade», nesta ótica, residiria na oposição ao (desempenho do) trabalho, desconsiderando que a exigência de lazer que está contida no «tempo-livre» envolve uma laboração. Quer isto dizer que é essencialmente durante o tempo em que os sujeitos não estão a trabalhar, que estes trabalham na sua significação, isto é, na sua subjetivação. As atividades que o indivíduo realiza, exteriormente ao trabalho, classificam-no, corroborando o seu *status* e a sua inserção numa dada classe social. A mundivisão do «tempo-livre» pressupõe uma suposta igualdade face à temporalidade entre todos os humanos, contudo as práticas que estes consumam (e consomem) durante esse tempo é que os diferenciam.

Deste modo, o tempo aufere de uma valoração semelhante à de um bem consumível, de um produto, possuindo uma índole de «propriedade privada». A abstração do valor de troca, característica do sistema de produção, está igualmente patente no tempo. Este é, da mesma forma, comprado e vendido, cortado e homogeneizado. O tempo constitui-se, na contemporaneidade, como uma força produtiva. O seu desdobramento é ilusório, pois a mundivisão que o rege nunca é suspendida. Nos tempos livres, no lazer e no entretenimento, é verídico, da mesma maneira que no labor, que «o tempo é dinheiro». O tempo da produção não se opõe ao do consumo, uma vez que, em ambos, se verifica uma contribuição para o sistema produtivo. O tempo do sono é o único que resiste parcialmente ao ciclo de consumo e produção⁹⁶. Desta maneira, tanto o trabalho é

aceleração, assim como o advento do telégrafo – que permitiu, pela primeira vez na História, dissociar comunicação e transporte, levando a uma alteração da perceção da relação espaço/tempo – e a vida caótica na urbe moderna, onde o consumismo se tornou o elemento basilar de afirmação dos sujeitos que nela vivem. Cf: Wajcman, Judy (2015), *Pressed for Time: The Acceleration of Life in Digital Capitalism*, Chicago e Londres, The University of Chicago Press.

⁹⁶ Mesmo o sono pode ser considerando como um tempo necessário à restituição da força de trabalho e de consumo. Porém, e mesmo com as ameaças que o estilo de vida excessivamente estimulante constituem a esta condição naturalmente necessária, o sono é apontado como a única esfera da vida ainda não totalmente moldada pelo sistema capitalista. Este é, por enquanto, o excecional parêntesis ao incessante circuito de produção e consumo e, como tal, constitui um entrave ao mesmo, podendo estar fortemente comprometido no futuro, de acordo com Jonhathan Crary. Cf: Crary, Jonathan (2018), *24/7 – O Capitalismo Tardio e os Fins do Sono*, Lisboa, Antígona.

consumido como o consumo é trabalho. O prestígio do (posto de) trabalho reflete-se na criação de prestígio com o que se pode (e deve) consumir. O tempo dito livre é o tempo para consumir a distinção do indivíduo, para com os demais. Este não é, portanto, verdadeiramente livre, mas sim dispensado para o sujeito trabalhar no seu estatuto, através de uma obrigatoriedade de subjetivação. Em última análise, o valor do lazer firma-se na elaboração de valor, isto é, na troca de signos que individualiza o próprio indivíduo. Não apenas os objetos servem os sujeitos, como os sujeitos se servem dos objetos para se subjetivarem. O tempo-livre não é uma mera alienação face ao trabalho ou uma responsabilidade de uma moral da diversão. É um tempo obrigatório para o sujeito se demarcar dos restantes, através do consumo. Constate-se que o consumo cultural é, nesta aceção, um elemento particularmente diferenciador, na medida em que os seus *consumidores* são, habitualmente, das classes mais altas, pois o seu consumo pressupõe um custo mais dispendioso pelos seus requisitos mais elevados, seja a nível de conhecimento, de tempo ou monetário.

Em suma, o consumo consiste numa atividade de diferenciação, uma prática que é, acima de tudo, um dever de contribuir para o sistema produtivo e de se diferenciar com isso. O consumo constrói, assim, a identidade do indivíduo na modernidade. Contudo, o consumo cultural adquire especial relevância, nomeadamente o que concerne o património histórico, uma vez que consiste num consumo de alteridade. Numa era em que a alteridade se torna *consumível* e em que o património se constitui como um *espelho* por definir, o consumo patrimonial adquire uma singular preponderância no atravessamento de alteridade(s) para a consolidação de identidade(s).

Capítulo IV: *VISITA GUIADA*

«“Visita Guiada” é um programa da RTP que conta a História do território português através do seu património. Num arco temporal de milhares de anos, da pré-História aos anos 50 do séc. XX, o “Visita Guiada” entende “património” em sentido lato, da arte à engenharia, passando pela arquitectura. Em cada episódio, um especialista, em diálogo com a jornalista responsável pelo programa, aborda a peça em questão como testemunho do tempo histórico que a produziu. O “Visita Guiada” teve início em 2014, é uma emissão semanal com a duração de cerca de 40 minutos e, até ao momento, realizou mais de 200 programas.»⁹⁷

O *Visita Guiada* é um programa televisivo e radiofónico⁹⁸, mais especificamente transmitido na RTP2 e na Antena 1. Iniciado em 2014, o *Visita Guiada* retrata semanalmente uma peça do património patente no território que hoje designamos por Portugal. Para uma melhor compreensão crítica do programa, importa clarificar que este se caracteriza por um movimento de *myse en abyme*⁹⁹, constantemente presente no mesmo, através das suas imagens de imagens, ecrãs de ecrãs, histórias sobre a História, arquivo de arquivo(s), património de património(s), museu de museu(s).

⁹⁷ Sinopse oficial do programa da RTP *Visita Guiada*, concedida pela autora e apresentadora Paula Moura Pinheiro.

⁹⁸ Saliente-se, uma vez mais, que, para fins de coerência epistemológica, a presente reflexão a respeito do *Visita Guiada* possui um enfoque apenas nas suas particularidades enquanto programa televisivo. Importa, de igual modo, atentar à sua índole de programa do canal público de televisão, ilustrativo do envolvimento do Estado nas telecomunicações e na radiodifusão. Tal intervenção, de modo algum exclusiva do Estado português, prende-se, entre vários motivos, à compreensão das telecomunicações como um serviço público necessário, ao entendimento da radiodifusão como um recurso nacional limitado e ao reconhecimento da relevância destes setores para o desenvolvimento socioeconómico, bem como dos perigos do seu uso indevido. Por este motivo, gerou-se um amplo consenso, em diversos países, da necessidade não apenas da regulamentação deste setor, como também da sua regulação com a intervenção do Estado. (Hesmondhalgh, 117-119). Cf: Hesmondhalgh, David (2015), «L'estensione al mercato nelle telecomunicazioni e nel broadcasting», in *Le industrie culturali*, Milão, Egea.

⁹⁹ Esta terminologia francesa, usualmente traduzida como “narrativa em abismo”, está subjacente aos diferentes tipos de duplicação interior que refletem uma obra sobre si mesma. O termo surge, pela primeira vez, pelo escritor André Gide, tendo proliferado para as mais variadas práticas artísticas, tais como a pintura, o cinema ou a literatura, remetendo para a presença de narrativas dentro de narrativas ou imagens dentro de imagens. Cf: Gide, André (1970), *Journal. Volume I: 1889-1939*, Paris, Gallimard, Coleção Bibliothèque de la Pléiade

O *Visita Guiada* é tido na presente dissertação como um caso de estudo ou, por outras palavras, um “fio de Ariadne” que liga todas as questões até aqui destacadas: imagem, património e consumo. Este consiste na “pedra-de-toque” para esta cogitação relativa ao papel preponderante que a imagem sempre adquiriu na experiência sensível do humano, a crucialidade das mediações na mesma e o pendor hipermediado da cultura contemporânea. A relação vigente com o património é disso exemplificativa, na medida em que a *praxis* patrimonial se constitui como uma mediação da(s) nossa(s) sociedade(s) com os seus (ante)passados mas também entre os presentes. Por um lado, o olhar patrimonial corresponde, deste modo, numa peça-chave para a elaboração de alteridade(s). Por outro lado, o seu consumo é fulcral para a subjetivação dos seus “espetadores-visitantes”. Na qualidade de programa televisivo, isto é, enquanto *apparatus* produtor e disseminador de imagens à distância, o *Visita Guiada*, ao refletir acerca das peças patrimoniais patentes em Portugal, coloca-as em circulação e, consequentemente, fomenta a distribuição de signos, num intentar de devir-comum dos mesmos, indispensável para a manutenção da comunicação numa comunidade¹⁰⁰. O *Visita Guiada* edifica um imaginário¹⁰¹, a partir de um variado espólio de edificações materiais e imateriais elucidativas dos diversos imaginários que foram existindo e coexistindo em Portugal.

Com o intuito de aprimorar a compreensão (da relevância) do *Visita Guiada* para uma análise do contemporâneo, pautado por uma cultura visual que faz comunidade com as mundivisões do presente a elaborar imaginações do passado, importa dividir o presente capítulo em dois eixos de análise. Em primeiro lugar, uma reflexão relativamente ao (museu) imaginário fabricado pelo *Visita Guiada* e, em segundo lugar, a sua preponderância (estética) para a formação de comunidade.

¹⁰⁰ “Comum”, “Comunicação” e “Comunidade” são três palavras, cruciais no presente ensaio, que possuem a mesma raiz latina de «*communis*» (em português: comum, geral, compartilhado por muitos, público). Poder-se-ia afirmar que a comunicação (em latim, «*communicatio*») torna algo comum, isto é, distribui, reparte, divide algo pela comunidade.

¹⁰¹ Etimologicamente, “imaginário” provém do latim «*imaginarius*», que remete para a formação de uma imagem mental de algo, mediante um conjunto de imagens ou símbolos. Derivando de «*imago*», alegar o carácter imaginário do *Visita Guiada* é, paralelamente, enfatizar a sua índole de imaginário (a partir) de um imaginário, isto é, de imagens de imagens.

IV.1. Um *Museu Imaginário*

O *Visita Guiada* constitui-se como um autêntico museu imaginário¹⁰². Ainda que não consista num programa que verse exclusivamente sobre museus, poder-se-ia inferir que o mesmo é formador de uma espécie de meta-museu. Contemplando, efetivamente, múltiplos episódios dedicados a determinados museus existentes em território nacional, o *Visita Guiada*, no entanto, alberga um campo de reflexão bastante mais vasto. Se é verdadeiro que este não se sumariza num programa acerca de museus, é, de igual modo, axiomático a sua correlação com o processo de musealização do mundo ou, melhor dizendo, de um devir museológico ou patrimonial de uma ampla panóplia de objetos, peças ou práticas. Por sinal, o *Visita Guiada* opera uma musealização de Portugal, retratando o território e a sua diversidade como se de um museu se tratasse, como é evidente pelo próprio nome do programa¹⁰³. O programa culmina, deste modo, na formação de um “museu imaginário” de Portugal ou, por outras palavras, da inserção das mais diversas peças, das mais variadas latitudes e das mais heterogêneas temporalidades no mesmo arquivo, neste caso, imagético.

Por esse mesmo motivo, poder-se-ia afirmar que o *Visita Guiada* é um reflexo daquele que é o papel do museu no mundo, tão significativo e presente na experiência moderna que, paradoxalmente, faz obliterar o museu enquanto invenção recente e tão marcadamente moderna. Com o museu e respetiva musealização do mundo, de que o *Visita Guiada* é corolário, adveio um novo vínculo entre espetador e obra, do qual se salienta a preponderância da mundivisão museológica para, o que se poderia designar por um movimento de libertação do objeto artístico. Tal como o museu, o *Visita Guiada* corresponde a um «confronto de metamorfoses» (Malraux, 2020: 10), no qual aquilo que

¹⁰² Em alusão ao célebre livro *O Museu Imaginário*, da autoria de André Malraux.
Cf: Malraux, André (2020), *O Museu Imaginário*, Lisboa, Edições 70.

¹⁰³ A locução “visita guiada” remete, de imediato, para o universo dos museus ou do património. Na qualidade de viagem ou volta programada, com paragens previamente definidas para determinada finalidade, esta expressão idiomática é, geralmente, conotada a um passeio com guia ou a um circuito acompanhado, no seio de um determinado sítio histórico ou de um lugar de interesse. No caso do programa *Visita Guiada* tal também sucede, porém, e atendendo ao facto de o “espetador-visitante” estar à distância, a jornalista afigura-se como espetadora e guia, em simultâneo. Para além da índole profundamente performativa patente quer no título, quer no *modus operandi* do programa, verifica-se também um proliferar de mediações. A jornalista medeia o espetador numa visita que, sendo guiada, é mediada por um especialista. Concomitantemente, recorre-se à mediação operada pela imagem televisiva a fim de (re)ligar o observador do programa, presente e ausente pela distância, à peça patrimonial em análise que é, já de si, uma mediação do tempo presente com o passado.

outrora consistiria em meras imagens das coisas se converte, amiúde, em obras de arte dignas de integrar o legado patrimonial. Neste processo, os mais díspares artefactos¹⁰⁴ – seja uma igreja, uma gravura rupestre, um jardim, um palácio ou mesmo um complexo industrial – libertam-se da sua condição, deixam de o ser enquanto tal, sendo transpostos para uma índole de imagens das coisas, um reflexo ou um espelho de uma época e de uma cosmovisão. Este novo teor de imagem de uma temporalidade, enquanto mundivisão, é ele mesmo uma mundivisão que dessacriliza certos itens e costumes e os circunscreve como registos de um tempo.

No fundo, o verdadeiro padrão existente nas temáticas de análise do *Visita Guiada*¹⁰⁵ consiste no humano e na sua multiplicidade de “construções de mundo”¹⁰⁶ ou, mais especificamente, nos mundos formados por humanos no que corresponde, no momento presente, à área territorial de Portugal. Por conseguinte, o eixo do programa é refletir, mesmo partindo amiúde de objetos mundanos, a respeito da mundificação que o humano opera do mundo, outrora imundo¹⁰⁷. Esta constitui-se, aliás, como a sua maior semelhança com o museu, na medida em que «Afinal, o museu é um dos locais que nos proporcionam a mais elevada ideia do homem» (Malraxu, 2020: 11). Por um lado, tal é revelador desta mentalidade que torna o ser humano, sincronicamente, sujeito observador e objeto

¹⁰⁴ Constata-se, na maneira de ver e de dar a ver o mundo patente no *Visita Guiada*, uma afinidade com o movimento estético oitocentista *Arts & Crafts*. Emergindo como uma resposta à Revolução Industrial, esta agremiação artística, protagonizada pelo britânico William Morris, defendia o artesanato criativo como alternativa à mecanização e à produção em massa e preconizava o término da diferenciação entre artesão e artista.

¹⁰⁵ Com o objetivo de ilustrar a diversidade de temas abordados no programa, ao longo dos anos, atente-se à lista de episódios do *Visita Guiada*, patente no Apêndice A da presente dissertação.

¹⁰⁶ Aludindo à aceção heideggeriana de humano, como se demonstra em: «/.../ a pedra é sem mundo, o animal é pobre em mundo e o homem é formador de mundo /.../» (Heidegger, 2006: 215). Cf: Heidegger, Martin (2006), *Os conceitos fundamentais da metafísica: mundo, finitude, solidão*, Rio de Janeiro, Forense Universitária.

¹⁰⁷ Contemple-se a origem etimológica de “mundo” e “imundo”, palavras provenientes do latim «*mundus*» e «*imundus*», isto é, em português, “limpo, puro” e “sujo, impuro”, respetivamente. Desde a Grécia Antiga que se acreditava que antes do *cosmos* («*Kosmos*», em português “ordem”, “beleza”, “harmonia” dando origem à palavra “cosmética”) só existiria o *caos* («*Kaos*»). Tal cosmovisão permaneceu na Roma Antiga, levando a que tanto «*Kosmos*» como «*Mundus*» significassem também “adorno” ou “enfeite”. Poder-se-ia dizer que as construções de mundo pelos sujeitos humanos, frequentemente operadas mediante objetos mundanos, remetem para formas de limpar, ordenar ou harmonizar o mundo. O *Visita Guiada*, deste modo, com a sua análise de peças patrimoniais, reflete acerca de mundivisões, no duplo sentido da palavra, enquanto formas de ver e ordenar o mundo, mas também maneiras de o enfeitar e adornar.

observável, corroborando a noção foucaultiana de homem como invenção recente¹⁰⁸. Por outro lado, é, em grande medida, um resultado da invenção da perspectiva por Leonardo que, por sinal, colocou o próprio humano em perspectiva¹⁰⁹. O advento deste método, tido como “divina proporção”, converteu-se numa lei, crucial para a laicização e libertação da representação da ordem do divino e, conseqüentemente, para o surgimento, uns séculos depois, de engenhos visuais como a fotografia ou o cinema. Na verdade, vivemos ainda hoje em *perspectiva*¹¹⁰, ou seja, através da ilusão das coisas representadas, elucidando a própria ilusão de uma “visita guiada” à distância.

Em vista disso, insta atentar à questão da reprodutibilidade, primordial seja no museu imaginário, seja no *Visita Guiada* enquanto museu imaginário. A reprodução confluiu numa modificação estrutural dos diálogos na arte e nas suas respectivas hierarquias. Esta efetivou uma profunda dispersão das obras de arte, quer no que concerne a sua receção, quer na sua origem tanto cronológica como geográfica. Com as técnicas de reprodutibilidade, um espetador, no continente americano ou no asiático, pode comparar uma antiga moeda grega a uma múmia egípcia. A principal consequência desta potencialidade, verdadeiramente disruptiva, expressa-se na intelectualização da arte, isto é, a capacidade de comparar, analisar, pensar aquilo que se constituía como meramente contemplável. A arte que outrora se instituiu como uma mediação, com o divino ou entre os humanos, passou ela própria a ser mediada por aparelhos técnicos. Esta mutação paradigmática viabilizou a aproximação dos objetos representados, mas também dos sujeitos observadores, ampliando e dispersando o seu campo de análise e de divulgação.

¹⁰⁸ Num dos seus célebres ensaios, *As Palavras e as Coisas*, Michel Foucault discorre a respeito da ideia de homem enquanto concepção cuja criação remonta, essencialmente, ao século XIX. A proliferação de museus em Oitocentos, bem como o advento das ciências sociais e humanas, constituem-se como manifestações que evidenciam a tese de Foucault, como se confirma em: « Constitui, no entanto, um reconforto, e um profundo apaziguamento o pensar que o homem não passa de uma invenção recente, uma figura que não conta mais de dois séculos, uma simples inflexão no nosso saber, e que há-de desaparecer logo que este tenha encontrado uma forma nova » (Foucault, 2019: 62).

Cf: Foucault, Michel (2019), *As Palavras e as Coisas: Uma Arqueologia das Ciências Humanas*, Lisboa, Edições 70.

¹⁰⁹ Atente-se, a título de exemplo, a uma das mais conceituadas obras de Leonardo da Vinci, *O Homem Vitruviano*, considerado uma das grandes realizações que conduzem ao Renascimento, pela descoberta que alcança das proporções matemáticas do corpo humano.

¹¹⁰ A palavra “perspectiva” significa “ver através de”, um dos sentidos de «*perspicere*» (formado pela junção do prefixo «*per-*», isto é, “através” com «*specere*», ou seja, “observar”) que consiste numa tradução literal da palavra grega de «*optiké*». O *Visita Guiada* é exemplificativo desta herança de *ver através de*, no caso, dispositivos óticos.

Todavia, tal também acarretou numa homogeneização do representado, devido à perda de escala – tanto num álbum, num livro ou mesmo na televisão, o tamanho de um vaso ou de um muro passam a assemelhar-se ao formato do suporte da sua representação. Importa, no entanto, ressaltar que a preponderância da transformação operada não assenta na modificação da percepção da dimensão de um objeto, mas sim na sua metamorfose num documento banal. Este devir documental engendrou a conceptualização em torno da arte, de que o *Visita Guiada* é exemplificativo, porquanto o seu campo de ação consiste na análise de peças patrimoniais, na sua qualidade de “documento” de um tempo, como é referido na sinopse do programa. Neste, tanto uma indumentária barroca como um complexo industrial, mesmo com a sua pluralidade temporal ou mental, advêm documentos, ou melhor, em itens com um valor patrimonial, que testemunham aos presentes aquilo que foi a vivência dos ausentes, mediando o espetador com um Outro e um outrora.

Assim, o objeto transfigurou-se num meio da imagem, ao invés da imagem ser uma simples reprodução desse objeto. Inclusivé no que abrange o passado, verifica-se, com as técnicas de reprodutibilidade, uma criação de arte, na medida em que o que dantes consistia numa prática trivial advém arte ou património, transformando-se, portanto, num documento. Tal concepção de devir-artístico ora se constitui como sugestiva de feitos singulares de uma comunidade, ora traduz-se numa operação fundamental na universalização de determinadas peças que, caso permanecessem somente em coleções, corresponderiam apenas a curiosidades. Os dispositivos que proporcionam que tais objetos se tornem reprodutíveis, como a fotografia e a televisão¹¹¹, propiciam uma generalização do acesso aos mesmos, essencial para a sua democratização¹¹², e viabilizam o seu isolamento e destaque necessários para os observar. Os aparelhos de reprodutibilidade metamorfoseam os artigos patrimoniais em autênticas indagações sobre

¹¹¹ Saliente-se que o *Visita Guiada*, ainda que consista num programa de televisão, recorre permanentemente ao uso de fotografia, seja para evidenciar um determinado aspeto dentro da temática abordada num respetivo episódio, seja para aludir a outro documento relevante para a análise desse tema. Esta solicitação do meio fotográfico e a sua inserção no seio de imagens televisivas é reveladora de uma intertextualidade imagética.

¹¹² Enfatiza-se, uma vez mais, a relevância da igualdade perante a mercadoria como aspeto de certificação do alcance do valor moderno de igualdade. O *Visita Guiada*, na qualidade de programa televisivo de uma estação pública, corrobora a preponderância da democratização de acesso a determinados objetos, neste caso culturais, como comprovativo da própria democracia.

os seus tempos e os seus autores e, mesmo quando não se os consegue enquadrar na História, sugestionam estilos sumidos ou prováveis.

Outro aspeto relevante que a reprodução ocasiona é a questão da ampliação. Seja na imagem fotográfica ou na televisiva, a ampliação conferida a uma determinada peça auferir uma extrema relevância, mediante o diálogo que oportuniza entre as obras, facilitando o estabelecimento de paralelismos e dissimilaridades. Deste modo, estas tipologias imagéticas compreendem uma dimensão diegética, mais do que um carácter meramente mimético¹¹³. Assim sendo, artes usualmente consideradas menores, tais como as artes decorativas, as moedas ou os bronzes, passam a adquirir uma correspondência de valor face às habitualmente reputadas como artes maiores. Constatase uma emancipação da subordinação que determinava que certas artes fossem classificadas como menores, concedendo uma transformação de obras outrora secundárias em práticas louváveis e representativas de certas mundivisões. Tal está intrinsecamente relacionado com a temática do fragmento e do álbum, elementar quer para a concepção de museu imaginário por Malraux, quer para o *Visita Guiada*. O fragmento, correspondendo a uma parte do todo, aliado à lógica da reprodução, possibilita uma contemplação exímia e sem precedentes. Na dialética fragmentária ocorre uma (re)apresentação e uma seleção que, aquando da sua inserção num álbum, opera um isolamento indispensável para os exercícios de comparação, desvendamento ou ampliação. Há neste movimento uma metamorfose, no próprio sentido do termo¹¹⁴, ou, por outras palavras, um renascimento

¹¹³ *Mimesis* e *Diegese* consistem em duas terminologias fundamentais para a filosofia da Grécia Antiga. Se a primeira remete para uma variedade de significados, entre os quais “imitação”, “representação” ou “mímica”, preponderantes para o pensamento platónico ou aristotélico, a segunda concerne um conjunto de ações que formam uma história narrada conforme certos princípios cronológicos. Sócrates, a título de exemplo, opunha os dois termos, consoante a assunção do poeta enquanto locutor de uma narrativa (*diegese*) ou a criação da ilusão, por parte do narrador, de não ser o locutor (*mimesis*). No caso do *Visita Guiada* não se sabe ao certo quem é o locutor: se o especialista convidado, a jornalista ou o próprio documento em análise. O programa possui um carácter mimético pelo recurso a imagens, mas possui essencialmente um carácter diegético, na medida em que constantemente elabora quer um espaço diegético ou um tempo diegético, opondo o mundo real ou a vida real com as leituras de um mundo ficcional ou já não existente. Com o *Visita Guiada*, há um triplo tempo/espaço diegético: o que o documento revela, o da gravação do programa e o da visualização do espetador.

¹¹⁴ Etimologicamente, “metamorfose” provém da junção das palavras gregas *meta* (em português, “depois”) e *morfe* (“formato”), remetendo para a ideia de ir para além da forma, isto é, uma alteração de estrutura ou natureza tão ampla que possibilita, *in extremis*, que o ser ou objeto que por ela passa se afaste da possibilidade de reconhecimento por outrem. É, aliás, na Antiguidade Clássica, com Ovídio, que surge a base narrativa da definição desta terminologia no pensamento ocidental. «De formas mudas em novos corpos /.../» (Ovídio, 2014: 35) é o mote com o qual o poeta inicia *Metamorfoses*, sustentando a relação entre forma e corpo e estabelecendo a forma como elemento de continuidade e o corpo como

dos objetos representados. Estes, que frequentemente consistiam em mediações do mundo ou mediações entre os humanos, passam a ser mediados e a consistir em mediações com o seu tempo, isto é, um objeto que serviria para (re)ligar o mundo ou (re)ligar os indivíduos transita para uma finalidade de (re)ligação dos presentes que o contemplam com os ausentes que o criaram, concomitantemente a ser um objeto que serve de meio que permite imagens deslumbrantes de uma dada temporalidade. Tal é revelador da alteração estética na relação entre parte e todo introduzida pela reprodutibilidade, uma vez que se outrora se iria do detalhe para o conjunto, isto é, da estátua para o templo, com a reprodutibilidade transitou-se para um movimento do conjunto para o detalhe, isto é, do álbum para o fragmento. No fundo, a grande novidade da reprodução não reside na reconstituição de um templo, mas sim na emancipação das estátuas face ao mesmo.

O *Visita Guiada*, na sua dimensão de museu imaginário, promove um *cosmos* artístico, relativo ao território português, que é inigualável. Tal como o museu imaginário, este concerne, ao mesmo tempo, um universo “real”, das peças que contempla, mas também um mundo “irreal” que as estende, ou seja, um *cosmos* que apenas se encontra, mediante as imagens da “realidade”. Concebendo um imaginário, através das imagens que cria e que contrapõe do passado, o *Visita Guiada*, enquanto fruto das tecnologias de reprodução, não enfrenta os objetos que visa, mas sim visa posiconá-los em frente do espectador. As imagens do *Visita Guiada* não competem com as imagens do tempo que pretendem refletir, mas sim convocam-nas e remetem-nas para um determinado período que o programa tenciona invocar. Em vez de se pautar por uma renúncia do original, o *Visita Guiada* possibilita a contemplação de certas obras. Este não induz ao esquecimento dos originais, pelo contrário fomenta a sua recordação, viabilizando a acessibilidade a dadas peças. Assim sendo, o *Visita Guiada* compõe-se como uma manifestação de uma História que adveio imaginável, isto é, de uma relação com o passado que requer imagens e que exige a expansão das mesmas. Ao tornar públicas estas obras, o programa não apenas as

componente de diferença. Tanto o fator de mudança como o de permanência são, desta maneira, fundamentais para que a metamorfose ocorra. No caso da relação entre a reprodutibilidade e as peças de carácter museológico representadas verifica-se, de igual modo, uma permanência (que as remete para a temporalidade que documentam) e uma transformação (que lhes dão esse carácter documental dessa temporalidade, ao invés da sua funcionalidade inicial). Cf: Ovídio (2014), *Metamorfoses*. Introdução e tradução de Paulo Farmhouse Alberto, Lisboa, Livros Cotovia.

publicita como faz com que elas deixem de ser privadas, e deixe de haver a privação¹¹⁵ dos cidadãos sobre elas. O *Visita Guiada* é conseqüência daquilo que foi uma das profundas alterações que o museu imaginário introduziu com a disrupção operada pelo dispositivo fotográfico, isto é, a possibilitação da emancipação face ao sentimento de posse que, durante séculos, dominou a relação entre colecionador ou apreciador com a obra de arte. Com a imagem fotográfica iniciou-se a desconsideração pela posse, de que a imagética televisiva é herdeira. Com a reproduzibilidade das obras, estas despojaram-se da pertença exclusiva a alguém. A reprodução libertou, deste modo, a obra do seu caráter de objeto de arte colecionável e privado, transpondo-a para uma valoração coletiva que, curiosamente, a valorizou. Tal como os santos das igrejas, que consistiam numa riqueza comunitária, as peças artísticas e patrimoniais, com a sua reprodução, passaram a denotar de um valor de comunhão, corroborando, por esta via, a concepção de que o mundo da reprodução serve o mundo dos originais.

Constate-se, de igual modo, o teor mosaicista instaurado pelas técnicas de reprodução na sua relação com a arte. O museu imaginário é formador de um mosaico, por intermédio da vinculação, em certa medida adventícia, que institui entre o fragmento, isto é, a peça fotografada e o complexo da obra em que esta se enquadra. O *Visita Guiada* produz, igualmente, um mosaico, elaborando o mesmo elo entre o fragmento e o conjunto. Contudo, convém não esquecer que o *Visita Guiada* concebe um mosaico, mediante a imagem televisiva, ou seja, mediante uma imagem que é ela própria um mosaico¹¹⁶. Através de uma imagem mosaicista e no seio de uma relação marcada pela reproduzibilidade com o património, que possui, já de si, um pendor igualmente mosaicista, o *Visita Guiada* elabora um mosaico de Portugal. Às imagens das imagens de Portugal, o programa compõe, em simultâneo, um mosaico de um mosaico.

¹¹⁵ Em *A Condição Humana*, Hannah Arendt recorda a origem do termo “privado”. Originariamente, este termo remetia para a noção de privação. Viver privado consiste em viver em privação de elementos essenciais para a vida humana. Como aponta a filósofa, na Grécia Antiga a esfera privada, enquanto espaço de privacidade que se opunha à *polis*, traduzia-se numa privação dos outros que é, em última análise, uma vivência desprovida de alteridade. Para os tais outros, o homem privado não existe, uma vez que não aparece. Ao contrariar o caráter outrora privativo de dadas peças patrimoniais, o *Visita Guiada* coloca-as na esfera pública da *Ágora* televisiva, isto é, publica-as, publicita-as e impede a privação dos cidadãos de bens culturais considerados comuns. Cf: Arendt, Hannah (2001), *A Condição Humana*, Lisboa, Relógio d’Água.

¹¹⁶ Como já foi referido, no primeiro capítulo, em alusão à caracterização que Marshall McLuhan formula desta tipologia imagética.

Clarifique-se que este mosaico é sempre sugestivo, tendo em vista que envia constantemente o objeto representado – com recurso à hora, à distância ou ao ângulo mobilizado pelo autor da imagem – para um determinado tempo ou lugar. Sugere, acima de tudo, uma herança ou uma História, gerando um amplo domínio artístico ou patrimonial, incomparável com o de qualquer colecionador. Qualquer peça passa a possuir uma expressão fotografável e, por isso, televisionável, no próprio sentido de visível à distância, capaz de refletir acerca das mais variadas relações dos humanos com o *cosmos*. Através da técnica passámos, por isso, a ter o maior acesso possível à arte¹¹⁷. Verifica-se, com a imagem da reprodução, a emergência de uma multiplicidade de mundo(s), seja mediante uma pluralidade de acesso que esta permite, mas também através de uma variedade de campos de reflexão que tal tipologia imagética desponta.

Com efeito, tanto o museu imaginário como o *Visita Guiada* são reveladores, acima de tudo, de uma profunda transformação do olhar, assente numa metamorfose da atenção e, consequentemente, numa intensa alteração no que concerne a temática do reconhecimento. Ocorre, nestes movimentos, uma projeção sobre a peça que leva o observador a reconhecê-la como patrimonial¹¹⁸. Se uma moeda advém património é porque existe um observador que a reconhece enquanto tal. Se uma certa divindade, outrora pertencente aos deuses, integra o leque patrimonial é porque a sua divindade foi, por um lado, suprimida e, por outro, ressuscitada na qualidade de arte ou de herança. Consequentemente, o museu imaginário e o *Visita Guiada*, exemplificando a intelectualização da arte e a destituição da pertença, constituem-se, sobretudo, como corolários de um processo de metamorfose sem precedentes. A título de exemplo, uma escultura africana já não consiste numa máscara de dança ou um tapete de Arraiolos numa mera peça decorativa, na medida em que ambas se metamorfosearam em demonstrações de uma *praxis*, de um *cronos* ou de um *topos*. O *Visita Guiada* estabelece-se, deste modo,

¹¹⁷ Note-se que, para os gregos, «*tekne*» significava, em simultâneo, “técnica” e “arte”.

¹¹⁸ Noutra dimensão, o *ready-made* é, de igual modo, um resultado desta modificação no olhar e no reconhecimento, porquanto este advém obra de arte através do olhar do artista. Estas transformações constituem-se, em última instância, como uma nova relação com a arte, intrinsecamente relacionada com as técnicas de reprodução.

como uma *heterotopia* e uma *heterocronia*¹¹⁹. Este consiste também numa busca de permanência¹²⁰, cuja ação não reside meramente no conhecimento, mas sim na ordem da presença. A procura de vida no que concerne a morte ou, por outras palavras, a indagação de presença nos ausentes, corrobora o princípio fundamental de que o museu se constitui na existência em vida do que deveria pertencer à morte. O museu imaginário e o *Visita Guiada* intentam conceder uma espécie de imortalidade, isto é, uma emancipação face ao tempo. Paradoxalmente, procuram conceber alteridade(s) perante a ameaça daquele que é o grande motor de alteridade, o tempo. E, curiosamente, operam uma metamorfose em que modificam todo o presente em passado. A presença de uma peça num museu ou no *Visita Guiada* transformam-na numa obra e em passado.

O *Visita Guiada*, no seu caráter de museu imaginário, implementa-se como uma «assembleia de obras» (Malraux, 2020: 258) ou, por outras palavras, uma convenção de peças patrimoniais, mediante a reunião que elabora dos mais diversificados objetos, materiais e imateriais. Este é, por isso, uma manifestação da vontade de arte e de património. Constitui-se como uma *ágora* que irradia a mais elevada ideia do humano,

¹¹⁹ Considere-se, desta maneira, o ilustre texto de Michel Foucault *Des espaces autres*. Discorrendo relativamente aos “espaços absolutamente outros” ou, por outras palavras, aos lugares (em grego, «*topos*») que se constituem como outrificações (*hetero* significa, para os gregos, “outro”), Foucault expõe a sua indispensabilidade para a formação de qualquer comunidade. Conforme Foucault, os museus e as bibliotecas representam, na sociedade contemporânea, *heterotopias* essenciais, na medida em que se constituem como *heterotopias* de uma temporalidade que se aglomera incessantemente, isto é, como uma autêntica *heterocronia* (*cronos* significa “tempo”). Tal está presente em: «Il y a d’abord les hétérotopies du temps qui s’accumule à l’infini, par exemple les musées, les bibliothèques; musées et bibliothèques sont des hétérotopies dans lesquelles le temps ne cesse de s’amonceler et de se jucher au sommet de lui-même /.../. En revanche, l’idée de tout accumuler, l’idée de constituer une sorte d’archive générale, la volonté d’enfermer dans un lieu tous les temps, toutes les époques, toutes les formes, tous les goûts, l’idée de constituer un lieu de tous les temps qui soit lui-même hors du temps, et inaccessible à sa morsure, le projet d’organiser ainsi une sorte d’accumulation perpétuelle et indéfinie du temps dans un lieu qui ne bougerait pas, eh bien, tout cela appartient à notre modernité. Le musée et la bibliothèque sont des hétérotopies qui sont propres à la culture occidentale du XIXe siècle.» (Foucault, 2017: 1578). Em vista disso, o *Visita Guiada* institui-se como uma *heterotopia* e *heterocronia*, atendendo à sua índole de biblioteca (audiovisual) de bibliotecas ou de museu de museus. O programa percorre o património existente em Portugal num arco de ação intensamente amplo, seja a nível temporal, como geográfico. Este concebe, assim, uma grafia em mosaico que pretende aglutinar “todos os tempos, épocas, formas e gostos”, mas também todos os espetadores, enquanto *heterocronia* e *heterotopia* fundamental, no caso, para a sociedade portuguesa.

Cf: Foucault, Michel (2017), «Des espaces autres» in *Dits et écrits, II*, Paris, Éditions Gallimard.

¹²⁰ Tal como foi referido anteriormente em relação à dinâmica entre património e grandes transformações, a *praxis* patrimonial está intrinsecamente associada a uma indagação por permanência como resposta a acentuadas mudanças comunitárias. O *Visita Guiada* é indicativo deste fenómeno, caso se considere a sua data de estreia (2014), aquando da crise financeira e da intervenção da *troika* em Portugal.

neste caso em concreto, dos humanos que estiveram presentes no território que, na contemporaneidade, designamos por Portugal. Opera uma confrontação de metamorfoses das mais variadas peças existentes nesta área, por intermédio da televisão, dispositivo que se caracteriza, precisamente, pelo seu carácter de *ágora*. Salienta-se, deste modo, a habilidade do programa de metamorfosear um item em património e, portanto, em imagem, reunindo-o com outros itens numa meta-assembleia, ou melhor, numa assembleia de imagens que recorre a imagens formadoras de uma assembleia.

Poder-se-ia afirmar que o *Visita Guiada* corresponde, acima de tudo, a um modo de ver, a uma conduta de olhar para o mundo e para o passado que é um reflexo exemplar da relação entre a cultura contemporânea e a sua forma de encarar a própria cultura e o papel preponderante da tecnologia nessa mediação. Todavia, importa esclarecer que o olhar, ainda que consista numa prática fundacional¹²¹, envolve uma ação e, consequentemente, uma escolha. Cada imagem compreende, posto isto, um modo de ver, sendo que o imaginário do *Visita Guiada* institui (e é instituído por) uma forma de observar o património e o território. Se cada imagem integra, a todo o momento, um olhar reconstituído, cada imagem de cada episódio do *Visita Guiada* abrange uma reconstituição de uma reconstituição, uma imagem de uma imagem, um olhar sob um olhar passado. Mesmo que o programa empreenda numa imagética, com recurso à imagem televisiva, esta não se constitui como uma simples reprodução mecânica, na medida em que é arquitetada mediante uma imensidade de outros olhares exequíveis.

Em virtude de a História, enquanto disciplina, abranger uma vinculação entre um passado e um presente, convém não obliterar que resulta deste exercício um conjunto de ilações que influenciam o agir. Tal como o olhar de uma paisagem contém um posicionamento sobre a mesma, as imagens do passado pressupõe sempre uma colocação relativamente ao mesmo. E o posicionamento contemporâneo face à História é, em larga medida, produto da perspectiva renascentista, que dispõe tudo para o espetador, isto é, que converge tudo para um observador, cujo olho adveio o âmago do universo. O *Visita Guiada* é, deste modo, corolário deste *modus operandi* no que respeita a História. Olha-a em perspectiva, isto é, por um lado, encara-a tendo em consideração um espetador, ou

¹²¹ Atente-se à infância e à própria etimologia do termo, oriundo do latim «*infans*», referente ao indivíduo desprovido da capacidade da fala. As crianças, na sua “infância”, antes de dominarem a escrita e a linguagem, possuem já a aptidão de olhar e reconhecer.

melhor, um telespetador e, por outro, confronta constantemente múltiplas perspectivas sobre a mesma ou, por outras palavras, variados ângulos de análise, recorrendo permanentemente a especialistas a fim de abordar diversas temáticas.

Todavia, enquanto imagem televisiva acerca da História e, portanto, à distância, o *Visita Guiada* transporta o significado de dada peça, conduzindo-a para um ambiente familiar e, por isso, imiscuindo o seu significado na pluralidade dos contextos habitacionais de cada espetador. Por intermédio do dispositivo televisivo, os objetos irrompem pelas habitações dos espetadores e, com o *Visita Guiada*, é a peça patrimonial que se desloca até ao observador, ao invés do observador se deslocar até à peça. No meio destes movimentos, o significado da peça diversifica-se, comprovando que o devir-transmissível de determinadas obras, materiais e imateriais, consiste, concomitantemente, num devir-informação das mesmas. Estas comportam uma informação, sobre um tempo ou um lugar, o que motiva a premência da sua partilha e explicando que, no caso do *Visita Guiada*, essa informação seja mediada por uma jornalista.

Outro aspeto relevante patente nas imagens do *Visita Guiada* é a questão da palavra e do contexto. O efeito da palavra na imagem é axiomático¹²², reiterando, de igual modo, a influência do que antecede ou sucede a uma determinada imagem. Por entre cortes e recortes, enquadramentos e ampliações, a sucessão de imagens com a montagem corrobora sempre um determinado ponto de vista. Com a reprodutibilidade, a imagem não apenas se refere ao seu original, como advém referente de outras imagens. O seu significado é condicionado pelas imagens que a precedem e pelas que se lhe seguem, sendo que a potência que cada imagem adquire reside no contexto em que se insere. No

¹²² No seu célebre ensaio, *Modos de Ver*, John Berger faculta ao leitor um exercício que serve de exemplo paradigmático, com a finalidade de asseverar a relevância da palavra na modificação de um olhar sobre uma dada imagem. Em primeiro lugar, o autor exhibe a ilustre pintura de Vicent Van Gogh *Seara com corvos* (1853-1890), descrevendo-a e impelindo ao leitor que a contemple. De seguida, Berger adverte que o quadro em questão consiste na última obra de Van Gogh, pintado antes do seu suicídio. Tal é elucidativo da profunda mutação que a palavra empreende no olhar. «Embora seja difícil descrever de modo exacto como as palavras mudaram a imagem, elas fizeram-no negavelmente. A imagem passou a ilustrar a frase» (Berger, 2018: 41). No *Visita Guiada* a transformação que a palavra efetua no olhar é uma constante de todos os episódios, na medida em que o espetador modifica a sua forma de ver cada peça patrimonial em análise, mediante as informações que lhe são concedidas, quer pela jornalista, quer pelos especialistas convidados, levando a que, frequentemente, não seja a palavra a explicar a imagem, mas sim a imagem a ilustrar a palavra.

Cf: Berger, John (2018), *Modos de Ver*, Lisboa, Antígona.

caso do *Visita Guiada* e na linguagem imagética que promove, a sua influência assenta na ubiquidade¹²³ que o caracteriza enquanto programa televisivo, mediante a liberdade que concede aos seus espetadores com a democratização de acesso ao passado que possibilita, como se comprova em:

« *A arte do passado já não se encontra entre nós como um dia esteve. A sua autoridade perdeu-se. No seu lugar existe uma linguagem feita de imagens. /.../ Um indivíduo ou uma classe que estejam separados do seu próprio passado são muito menos livres para escolher ou para agir enquanto povo ou classe do que aqueles que sejam capazes de se situar na história. É por isto que – e trata-se mesmo da única razão para tal – toda a arte do passado se tornou uma questão política.* » (Berger, 2018: 47)

O *Visita Guiada* é, conseqüentemente, uma manifestação da metamorfose com a arte de outrora e do seu devir-reprodutível, instaurador de uma linguagem imagética. Como agente ativo da vulgarização da arte e da História, o *Visita Guiada* publica peças patrimoniais para os públicos, na qualidade de programa de serviço público. Quer isto dizer que o *Visita Guiada* constitui-se como um objeto da ordem da política, no verdadeiro sentido do termo, pelo reposicionamento que estabelece de determinados itens para o espaço público, para a *polis* ou, por outras palavras, para a comunidade.

¹²³ A imagem televisiva ratifica o presságio assinalado por Paul Valéry acerca das tecnologias de retenção. Ainda que o autor, no ilustre ensaio *La conquête de l'ubiquité*, tenha recorrido essencialmente sobre o horizonte de possibilidades viabilizadas pela invenção da técnica de gravação do som, Valéry elabora uma premonição de expansão desta(s) nova(s) tecnologia(s) de fixação ao referir que: «Comme l'eau, comme le gaz, comme le courant électrique viennent de loin dans nos demeures répondre à nos besoins moyennant un effort quasi nul, ainsi serons-nous alimentés d'images visuelles ou auditives, naissant et s'évanouissant au moindre geste, presque à un signe.» (Valéry, 1928: 105). Ressalte-se que o filósofo recorre ao termo “ubiquidade” para descrever o que passa a ser providenciado por este invento, adjetivando-o como um triunfo. Esta terminologia, de cunho otimista, remete para a ideia de criação de uma estrutura disseminadora da experiência, isto é, de uma disposição multiplicadora do sensível. Ao possibilitar a repetição da experiência, a “ubiquidade” concebe uma indústria de sensações que nos propõe ver e ouvir tal como os nossos olhos e ouvidos veem e ouvem. Passa a ser exequível um desdobramento do mundo, uma (re)apresentação do mundo, ou seja, uma (re)apresentação da experiência sensível do mundo que, até então, só era possibilitada pela mediação simbólica. No fundo, a “ubiquidade” institui-se, nos termos de Valéry, como uma “empresa para a distribuição da realidade sensível ao domicílio”, definição que, para um olhar contemporâneo, mais se assemelha com uma espécie de previsão do que viria a ser a televisão.

Cf: Valéry, Paul (1928), «La conquête de l'ubiquité», in *Oeuvres*, tome II, Pièces sur l'art, Paris, Gallimar, Bibl. De la Pléiade (1960), pp. 1283-1287.

IV.2. A Comunidade

Com o propósito de compreender a dimensão política do *Visita Guiada*, na própria aceção de *polis*, é imperioso contemplar o potencial do programa de fazer comunidade. Melhor dizendo, convém atentar à índole estética notória no *Visita Guiada*, evidente na reflexão que este promove acerca das sensibilidades do passado, reveladoras da nossa sensibilidade com o passado, construtora de uma sensibilidade comum no presente. Por conseguinte, importa considerar, numa primeira instância, aquele que é um dos mais relevantes ensaios a respeito da indissociabilidade entre estética e comunidade, o *Ensaio sobre a origem das línguas* de Jean-Jacques Rousseau.

« Desde que um homem foi reconhecido por outro como um ser sensível, pensante e semelhante a ele próprio, o desejo ou a necessidade de comunicar-lhe seus sentimentos e pensamentos fizeram-no buscar meios para isso. Tais meios só podem provir dos sentidos, pois estes constituem os únicos instrumentos pelos quais um homem pode agir sobre outro. Aí está, pois, a instituição dos sinais sensíveis para exprimir o pensamento. Os inventores da linguagem não desenvolveram esse raciocínio, mas o instinto sugeriu-lhes a consequência. »

(Rousseau, 1990: 259)

A citação, acima apresentada, consiste numa das passagens essenciais do ensaio e sintetiza aquelas que são as ideias orientadoras do filósofo francês relativamente ao momento originário da linguagem, bem como à enorme relevância que os “sinais sensíveis” adquirem no surgimento de uma comunicação mais aprofundada entre os seres humanos e o papel das “paixões”, “sentimentos” ou “necessidades morais”¹²⁴ para o seu entendimento. Rousseau defende que a linguagem não é um mero veículo da racionalidade e do intelecto humano, associando-lhe, como está patente no primeiro capítulo, a ideia de que o humano fala porque a dada altura da sua história sentiu “um desejo ou necessidade” de comunicar com os seus semelhantes. Um anseio de comunicar

¹²⁴ Estes três termos, utilizados por Rousseau, referem-se ao que, mais tarde, o filósofo alemão Alexander Gottlieb Baumgarten viria a designar de estética, no seu célebre texto *Aesthetica* (1750). Do grego «*aisthesis*», este conceito significa, em português, “percepção”, “sensação” ou “sensibilidade”, remetendo atualmente para um ramo da filosofia. Rousseau discorre acerca da preponderância dos “sentimentos”, hoje considerados estéticos, para o advento da linguagem, com um especial enfoque no papel da música a este respeito.

não apenas os seus pensamentos, mas sobretudo os “sentimentos”¹²⁵. Opondo-se à tese de que os humanos falam desde a sua origem, Rousseau considera que é precisamente a sujeição a “paixões morais” que determina o surgimento da linguagem. Por conseguinte, que o humano fala significa, para Rousseau, que o humano sente, que há algo que o subordina às paixões, nomeadamente o reconhecimento no seu semelhante de um agente privilegiado daquilo que acontece subjetivamente e também um interlocutor singular ao qual é possível exprimir sentimentos e ser compreendido¹²⁶.

A tese de Rousseau acerca da linguagem constitui-se como não-intelectualista ou não-racionalista¹²⁷, considerando a palavra como a primeira instituição social. A linguagem existe, para o filósofo, porque existem afeções entre os humanos, estando implícita uma reciprocidade entre o humano e o seu semelhante. Os humanos agem uns sobre os outros, afetam-se uns aos outros, não apenas como seres pensantes, porém como seres sencientes, isto é, que sentem os outros. Remetendo para a ideia de que um homem a pensar não atinge ninguém, uma vez que os sentidos são os “únicos instrumentos pelos quais um homem pode agir sobre outro”, Rousseau entende a linguagem, ou as palavras de que a linguagem é composta, como instrumentos, no sentido nobre do termo¹²⁸. Instrumentos

¹²⁵ Note-se que as propostas de Rousseau se inserem na sua crítica geral à modernidade (filosófica, artística, política, histórica, civilizacional). Na filosofia de Rousseau está patente um julgamento ao modo moderno de pensar, que o autor considera como um “momento” do pensamento e da história coletiva que degrada o humano e as suas potencialidades naturais. O filósofo associa essa degradação ao progressivo e quase obsessivo apreço por aquilo que ele designa de “convenções”, isto é, pela racionalidade e pela ciência. Propondo uma análise alternativa à vigente na sua contemporaneidade, Rousseau hostiliza a visão ontológica cartesiana, do *cogito* abundo, contrapondo uma outra perspectiva, a partir das suas considerações acerca da linguagem e da música. Convém não obliterar que a música se constitui como um dos objetos de reflexão de maior preponderância da filosofia moderna pela sua intrínseca relação com a temática da liberdade. Para além de Rousseau, outros filósofos são reveladores da centralidade da música na filosofia moderna, tais como Schopenhauer, Kant, Nietzsche ou Adorno.

¹²⁶ Importa atentar que o célebre neurocientista António Damásio confirma e corrobora a relevância dos sentimentos neste processo de “humanização” do homem. Esta temática é, aliás, central nalgumas das suas obras mais reputadas. Cf:

- Damásio, António (2017), *A Estranha Ordem das Coisas – A Vida, os Sentimentos e as Culturas Humanas*, Lisboa, Temas e Debates – Círculo de Leitores.

- Damásio, António (2011), *O Erro de Descartes*, Lisboa, Temas e Debates – Círculo de Leitores.

¹²⁷ Na medida em que contraria a ideia cartesiana de que existimos como seres humanos porque pensamos ou, por outras palavras, a conceção de ser humano como pensante e reflexivo.

¹²⁸ As palavras, segundo Rousseau, constituem-se como uma «*tekné*». Consistindo num engenho humano, as palavras surgiram aquando da confrontação do homem perante a adversidade, procurando colmatar a falta para a qual a natureza não lhe fornece os recursos imediatos. No pensamento de Rousseau está patente uma conceção do humano como um animal que é naturalmente destituído de recursos para lidar com certas dificuldades em que se encontra, isto é, desprovido de instrumentos para suprir um desejo ou

esses que se estabelecem como sendo essenciais para o humano, enquanto meios que operam uma mediação com a alteridade que o rodeia, seja o mundo ou o Outro. O humano é compreendido por Rousseau como um ser cuja constituição não está afixada na sua origem e cuja situação originária é marcadamente precária e desprovida de recursos. No entanto, como aponta Rousseau, o homem é também caracterizado pela sua capacidade de desenvolver os meios necessários para superar as suas dificuldades, impossibilidades e necessidades inerentes à sua condição de faltante.

Por conseguinte, o que define o humano, tal como ele é conceptualizado por Rousseau, é consistir num ser natural que é naturalmente anti-natura, que não aparece como apareceu, um animal que se caracteriza por um constante complementar do seu estado natural, através de uma busca incessante por instrumentos, isto é, por invenções técnicas que contrariem o seu estado originário, evidenciando a sua natural potencialidade de aperfeiçoamento. O homem é, deste modo, um animal que aparece em aberto¹²⁹, ou seja, que surge com a possibilidade de se completar¹³⁰.

uma “necessidade” – neste caso, a de comunicar com o seu semelhante – ou para lidar com o «amor» (Rousseau, 1990: 260), termo-chave do ensaio que designa, de igual modo, essa situação de dificuldade. Consequentemente, o humano, carente de meios para acudir a sua aspiração de comunicar com os seus semelhantes, inventou a linguagem. Esta tese reitera o que se pode intitular de pensamento antropológico de Rousseau, assente na conceção de percetibilidade do humano, característica central que o distingue das restantes espécies animais.

¹²⁹ Remetendo para a célebre obra de Giorgio Agamben, *O Aberto*. Nesta, o filósofo italiano, partindo da restituição tecida por Heidegger acerca do enigma do aberto, reflete sobre as similitudes e dissimilitudes da humanidade e animalidade do homem. Cf. Agamben, Giorgio (2018), *O Aberto – O Homem e o Animal*, Lisboa, Edições 70.

¹³⁰ Atente-se ao mito da jovem de Corinto, de Plínio, o velho, igualmente referida por Rousseau. Esta narrativa é comumente notabilizada por consistir na história mitológica explicativa do nascimento da pintura e do retrato. É a narrativa de uma jovem que, tendo sabido que o seu amado tinha partido para o estrangeiro, desenhara o retrato do mesmo, contornando uma linha à sombra do rapaz projetada na parede pela luz. Este mito, para além de remeter para o momento originário da pintura e das circunstâncias em que esta arte foi criada, constitui-se como um apanágio da carência, isto é, do tal sentimento de incompletude característico do humano, neste caso patente numa rapariga enamorada confrontada com a eminência de ser privada do seu amado e que intenta encontrar um engenho para fazer face à conjuntura. Por conseguinte, há nesta narrativa uma centralidade do “amor” ou, por outras palavras, de um desejo confrontado com um obstáculo, em relação ao qual a jovem se sente desprovida de instrumentos ou recursos naturais. Tal propicia a invenção de um instrumento para colmatar a adversidade que é, neste âmbito, a ausência de alguém próximo à jovem. Nesta circunstância está presente um mal-estar inerente à condição humana de incompletude, ilustrando a conceção de Rousseau do ser humano como um animal perfectível, que recorre à *tekne* para satisfazer as suas necessidades morais. O caso da jovem de Corinto evidencia a tese de Rousseau acerca do surgimento da linguagem, seja ela gestual ou verbal, como um instrumento para afetar o sentido dos outros.

Importa esclarecer que, segundo Rousseau, os meios elaborados pelos humanos para suprir os desejos e necessidades vão sendo desenvolvidos pela Humanidade, à medida que os “sentimentos” se vão fazendo sentir de maneira mais aguda e intolerável. O humano sofre caso não consiga satisfazer as suas “paixões”, como a necessidade de comunicar com o seu semelhante, sendo que a não satisfação das mesmas acarreta no sujeito a sensação de incompletude¹³¹ que o compele a desenvolver os objetos necessários a superar os obstáculos que o constroem. Contrariando uma mundivisão essencialista do humano, isto é, a ideia de que o ser humano possui uma essência imutável e trans-histórica que pressupõe a compreensão – da ordem da transcendência – de que o humano é feito *Imago Dei*, Rousseau baseia-se numa visão do humano como um ser com uma condição fundamentalmente histórica. Defender a historicidade do humano, ademais incentivar à compreensão da História, é, em consequência, considerar que o homem é potencialidade que se realiza no tempo, perante circunstâncias acidentais que constituem obstáculos à sua paz e felicidade, solicitando o seu engenho. Se há algum privilégio na espécie humana é o de ter na sua natureza a possibilidade de não ser só natureza. Segundo Rousseau, nenhuma técnica é artificial¹³², uma vez que todo e qualquer artifício humano é entendido como um dom da natureza, na medida em que é a própria natureza que proporciona esse trabalho do engenho humano. O estado de natureza é o momento em que as possibilidades se abrem para o humano.

A linguagem é, deste modo, um adquirido humano que terá surgido num dado momento da espécie humana perante a confrontação com um problema. A aquisição deste instrumento comunicativo foi sendo aperfeiçoada com o tempo, à medida das tais “necessidades morais”. As “paixões” estão, assim, na origem da linguagem e da comunicação criadora de comunidade¹³³. Embora esta noção de linguagem possa remeter

¹³¹ Realce-se que o ser humano originário, tal como Rousseau o concebe, consistia num ser cujo estado natural não era sentido como uma situação de privação, isto é, não sentia a “incompletude”, não sofria pela sua condição de destituição de recursos e pela carência de um aperfeiçoamento, como está patente noutro célebre ensaio do filósofo, *Emílio ou Da educação*. Deste modo, os primeiros homens não careciam da instituição social da linguagem. Cf: Rousseau, Jean-Jacques (2009), *Émile ou De l'éducation*, Éditions Flammarion, Paris.

¹³² Tal como mais tarde viria a conceber Nietzsche, a natureza é, em certa medida, o subsolo da técnica. Cf: Nietzsche, Friedrich (1992), *O Nascimento da Tragédia* (tradução de J. Guinsburg), São Paulo, Companhia das Letras.

¹³³ De acordo com Rousseau, os humanos apenas eram afetados, inicialmente, pelas “necessidades físicas” que se constituíam como impeditivas da vivência em comunidade, na medida em que sujeitavam

tanto para a gestual, como para a verbal, Rousseau explicita que a expressão dos sentimentos, que motivaram a criação da linguagem, é mais perfeita e mais expressiva quando é realizada não através da géstica, mas sim quando é dirigida aos ouvidos dos interlocutores¹³⁴. Os gestos vocais, mediante as “inflexões de voz”, obrigam a coincidir com o outro durante o tempo que durar o seu discurso, tornando o locutor e o interlocutor verdadeiramente contemporâneos um do outro¹³⁵.

Relembrando que «as necessidades ditam os primeiros gestos e que as paixões arrancam as primeiras vozes.» (Rousseau, 1990: 265), convém esclarecer que, segundo o filósofo, com o intuito de satisfazer os seus “sentimentos”, os homens originários não começaram por falar, mas sim por cantar. Há na música¹³⁶ e no canto, particularmente na sua

os homens a uma rivalidade entre si. Apenas com a acalmia das “necessidades físicas” é que os humanos começaram a olhar para o seu semelhante enquanto tal, desenvolvendo as tais “paixões morais”. Por outras palavras, foi a satisfação de necessidades como a fome ou a sede que propiciou a subjetivação do/com o Outro, isto é, o devir sujeito ao reconhecer o Outro enquanto sujeito. Os “sentimentos” descritos por Rousseau estão intrinsecamente relacionados com o advento da cultura. Note-se o reconhecimento, posterior a Rousseau, da agricultura como primeira forma de cultura. A “agricultura” provém da junção de duas palavras latinas, «*ager*» e «*cultura*», ou seja, “campo” e “cultivo”, respetivamente, estando associada à primeira forma sistematizada de satisfação das necessidades físicas.

¹³⁴ Remetendo para o *Visita Guiada*, neste inclui-se a linguagem dirigida ao ouvido dos interlocutores, com o seu caráter oral. O discurso verbal é preferível aos gestos silenciosos, uma vez que causam no outro uma “impressão sucessiva”, conceito fulcral no *Ensaio sobre a origem das línguas*. Para explicar esta terminologia, Rousseau exemplifica o encontro com alguém que sofre. A visão de um indivíduo em sofrimento não comove do mesmo modo que escutar a pessoa a dizer o que sente, o que requer tempo para a mesma se exprimir e, durante esse tempo, atentar nas suas palavras. A linguagem falada é mais expressiva, tendo em conta que exige e toma tempo, causando a tal “impressão sucessiva”, uma vez que implica uma sucessão de instantes e não uma apreensão imediata de um sentido. Para um discurso causar uma impressão no seu recetor, para agir sobre ele, é fundamental a concessão de tempo, por oposição aos gestos que não requerem tanta extensão temporal para a sua decodificação, como se lê em: «Supõe uma situação de dor perfeitamente conhecida – vendo a pessoa aflita, dificilmente vos comovereis até ao pranto; dai-lhe, porém, tempo para dizer-vos tudo o que sente e logo vos desmanchareis em lágrimas. Assim as cenas de tragédia conseguem efeito.» (Rousseau, 1990: 262).

¹³⁵ Tal constitui-se como uma vantagem do *Visita Guiada* e da sua imagem televisiva, requerendo, de igual modo, uma contemporaneidade entre os intervenientes e os espetadores, não apenas visual, mas também auditiva. Este inclui-se na linguagem dirigida ao ouvido dos interlocutores, com o seu caráter oral, mas também possui uma grande riqueza na géstica, com as imagens que promove. O seu pendor audiovisual facilita a comunicação com os seus espetadores e, sobretudo, a sensibilização dos mesmos para as diversas temáticas que, remetendo para outras temporalidades e mentalidades, possuem sempre uma dimensão abstrata.

¹³⁶ A música, central no pensamento de Rousseau, é igualmente relevante no *Visita Guiada*. A música, ao longo de todos os episódios do programa, reenvia constantemente o espetador para um outro tempo. Pela sua decodificação, a música move-nos e comove-nos, afeta-nos e convoca esferas que a racionalidade não controla, constituindo-se, na qualidade de arte puramente abstrata, o melhor meio para aceder ao Outro. Enquanto programa que se pauta por um constante exercício de abstração e de

constituição melódica, um efeito moral que estabelece relações entre os seres humanos, ao invés de os isolar. A música (e a arte, portanto) constitui-se, conforme Rousseau, como um veículo crucial para a satisfação das “paixões morais”, nomeadamente a necessidade do humano de comunicar com o seu semelhante. No *Ensaio sobre a origem das línguas*, o momento originário que levou ao surgimento da música é a reunião em torno da fogueira¹³⁷, isto é, uma circunstância festiva que constitui um intervalo na preocupação humana contínua com a sua sobrevivência. A festa consiste nessa pausa relativamente à inquietação da subsistência, que pressupõe que as necessidades elementares estejam provisoriamente supridas. A ocasião de acalmia das necessidades físicas viabiliza a passagem para as “necessidades morais”, favorecendo e explicando o surgimento da música e da arte, tidas como expressão desses mesmos “sentimentos”. O hiato na apreensão com a questão da sobrevivência possibilita o prazer de ouvir música, que nada tem de natural, no sentido físico do termo, na medida em que implica que esse físico já esteja de alguma maneira cuidado.

Todavia, o que importa verdadeiramente realçar é que o prazer de ouvir música constitui-se como o prazer de aceder ao outro, mediante um acesso imaginário que é sempre mediado e em que é possível ao sujeito de prazer da escuta musical libertar-se de um ponto de vista sobre a realidade que é estritamente privado e alimentado pela auto-conservação. A música, tal como a arte no geral, permite o alcance de “paixões morais” que podem em nada estar relacionadas com as circunstâncias presentes ou com qualquer situação vivenciada pelo ouvinte, daí consistir num exercício imaginário. Ainda que uma coincidência total com a alteridade seja inacessível, o lugar do Outro é, no entanto, minimamente acessível pela imaginação, sendo que o próprio exercício imaginário

(re)posicionamento do espetador num Outro (sujeito, tempo, lugar, olhar, etc), o sucessivo recurso à música é, deste modo, imprescindível no *Visita Guiada*.

¹³⁷ A fogueira, para além de simbolizar um momento festivo e de conforto, remete também para o fogo. Desde a Grécia Antiga, com a figura mitológica de Prometeu, que o fogo consistia num segredo divino que é, *per se*, uma metáfora à técnica. Se a fogueira emerge, em Rousseau, como a analogia da reunião das condições necessárias para o florescimento da arte e da comunidade, o mesmo poderia ser dito em relação ao *Visita Guiada*. Mediante a imagem televisiva e, por isso uma imagem elaborada por um dispositivo técnico, o *Visita Guiada* remete, de igual modo, para o conforto do lar e para a satisfação das necessidades físicas que viabilizam o surgimento das “necessidades morais”. Ainda que não se constitua como uma fogueira, o *Visita Guiada* simboliza o papel da técnica em propiciar a manifestação das “paixões morais”, criadoras de arte e de alteridade(s), imprescindíveis para a viabilização de uma comunidade. E, agindo através do dispositivo televisivo, o *Visita Guiada* é ainda mais potenciador da comunhão, se atentarmos ao seu duplo carácter de *ágora* e de assembleia de obras de arte.

remete para um movimento de autoconhecimento, solicitando sempre uma digressão. Para Rousseau, a subjetividade humana é constituída pela necessidade de relação com o(s) Outro(s), tendo em vista que existe a possibilidade de contrastar um mundo de necessidades interiores, íntimas ao sujeito, com as necessidades que são de fora, num exterior onde é viável um outro ponto de vista sobre o mundo. Tal implica um reconhecimento do semelhante que exige um exercício de imaginação que possibilita ao sujeito uma saída de si próprio e um reposicionamento do/no lugar do Outro. O sentimento de piedade e o amor são dois exemplos referidos por Rousseau de duas paixões morais que proporcionam o reconhecimento do Outro como semelhante e a tentativa de consideração do Outro como sendo uma perspectiva sobre o mundo. Nestas duas “paixões”, ora o sujeito consegue compreender o Outro, porque também ele é passível de sofrimento, ora se reconhece o Outro como semelhante por ser objeto dos desejos e das “inclinações morais”, isto é, as que não se constituem como meramente físicas.

Verifica-se, na filosofia de Rousseau, a expectativa da arte enquanto a potencialidade que leva os humanos a reencontrar-se como humanidade. As “paixões” que suscitaram o advento da arte e, conseqüentemente, da comunidade são os “sentimentos” que levaram os homens que tinham « /.../ a ideia de um pai, de um filho, de um irmão, porém não a de um homem.» (Rousseau, 1990: 288) a virarem-se uns para os outros e a reconhecerem no Outro um semelhante que também sente. O que está em causa não consiste em nenhuma forma de acesso ao Outro face à necessidade de sobrevivência, mas sim uma necessidade a que Rousseau apela de “moral” e que apenas é sentida pelo humano aquando da satisfação das suas necessidades básicas ou, por outras palavras, aquando da sua liberdade. Por conseguinte, as “paixões” possuem sempre um carácter comunitário, uma vez que relacionam os seres humanos uns com os outros, significando, para Rousseau, que essas “necessidades morais” retiram os seres humanos de uma existência reduzida às necessidades físicas. São, precisamente, as “paixões” que permitem o surgimento de uma comunidade humana, sendo, aliás, a causa fundamental da sua constituição. Comprovando a necessidade e capacidade, presente no humano, de comunicar com o seu semelhante, a reunião em torno da arte remete para um estado de liberdade e de igualdade entre os seres humanos, que se associa a um conceito fundamental da filosofia de Rousseau, bem como de toda a filosofia moderna, que é o de liberdade humana, da qual a estética é uma expressão. As “paixões” suscitam prazer nos

humanos, visto que estas os fazem sentir vivos, através da imaginação e da vitalidade que potenciam. A música, a arte e a linguagem estão associadas, em Rousseau, ao processo de “humanização” do homem, porquanto o surgimento das mesmas está intrinsecamente relacionado com o advento das comunidades humanas. Consequentemente, a emergência da comunidade e da arte é simultânea ao surgimento da moralidade, indissociável da alteridade, no decorrer da viragem do humano para fora de si e para o reconhecimento do Outro e da necessidade de com ele comunicar.

No pensamento de Rousseau relativamente à origem¹³⁸ da linguagem, no qual subjaz a ideia de perfectibilidade definidora do humano, isto é, o estado de contínuo aperfeiçoamento que caracteriza o humano, estão contidos também três aspetos fundamentais distintivamente humanos: a consciência de si, a consciência da morte e a arte. Partindo das descrições dos exploradores dos então designados novos mundos¹³⁹, Rousseau salienta a autoconsciência que era possível observar nas povoações remotas e a consciência de serem distintos dos animais, o discernimento em relação à finitude, patente no hábito cultural de enterrar os cadáveres¹⁴⁰ e, por último, a existência da força configuradora da arte nestas culturas. No fundo, o fundamento da perceptibilidade e destas características assenta na consciência do tempo. O humano é o único ser na natureza que tem consciência de que a sua vida e a sua existência decorrem, de alguma maneira, no seio do curso natural das coisas, porém, à parte do curso natural das coisas. Quer isto dizer que o ser humano é o único ser natural consciencializado que a sua existência é finita e distinta, justamente por saber que é finita, da existência meramente natural das outras criaturas. Importa clarificar que este entendimento da temporalidade não consiste somente na passagem das estações, do dia, de uma repetição inalterável da ordem natural das coisas, mas sim num tempo que não é cíclico e repetitivo, que existe

¹³⁸ A proposição acerca do estado de natureza do humano presente na filosofia de Rousseau, para além de consistir num mito antropológico que remete para os mitos bíblicos sobre a origem dos tempos e do tempo, baseia-se numa visão do mundo que é, eminentemente, influenciada pelo contexto de descoberta de novos mundos e civilizações e, consequentemente, de modos de vida distintos da ocidental. Rousseau é um dos autores que revela a necessidade, da época, de refletir sobre as origens, seja do Humano, da linguagem, da arte ou da música.

¹³⁹ Tal está patente no *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. Cf: Rousseau, Jean-Jacques (2020), *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*, Lisboa, Edições 70.

¹⁴⁰ A não concessão de sepultura a alguém, nas mais variadas culturas, consistiria em votar esse defunto ao esquecimento, isto é, ao desaparecimento absoluto.

paralelamente ao tempo natural, isto é, que existe no seio de um tempo natural, mas que não se confunde com os fenómenos naturais. Tal compreensão temporal que, em Rousseu, define o género humano é o que o torna capaz de comparar um estado de coisas presente, dado, natural, efetivo com um estado de coisas já passado e, portanto, não imediatamente presente ou com um estado ainda não havido, não dado, que possibilita que os humanos concebiam dimensões diferentes do tempo (passado, presente, futuro). A perfectibilidade da humanidade está intrinsecamente relacionada com esta perceção temporal, na medida em que reitera a capacidade humana de conceber alternativas ao estado imediato das coisas, de como o presente se apresenta. Consequentemente, é a imaginação que proporciona a abertura de possibilidades que não são naturalmente dadas ou, por outras palavras, é a inventividade e a engenhosidade que possibilitam reinventar e recriar o dado.

Consequentemente, é o enfoque na sensibilidade e na imaginação, mediante uma assembleia de imagens de “necessidades morais” que proporciona o impacto que o *Visita Guiada* tem nos seus espetadores e na sociedade portuguesa. A facilidade com que a “linguagem” que estas imagens do património conseguem chegar a um grande número de pessoas prende-se, precisamente, pelo facto de serem operadas através de uma imagética cujo nível de codificação para as aceder e compreender é bastante reduzido. Aliás, um dos propósitos do programa assenta, precisamente, na sua idoneidade de descodificação. O grande desafio do *Visita Guiada* consiste na tradução, sem traição, da tradição¹⁴¹ e das mais variadas iconografias patentes no território português. É mediante o atentar das “paixões morais”, parafraseando Rousseau – ou com o que, mais tarde, Kant viria a designar de uso da faculdade de juízo estético¹⁴² – que o *Visita Guiada* é formador de

¹⁴¹ Etimologicamente, “traição” e “tradição” são provenientes da mesma palavra latina, «*tradere*», que significa entregar, passar adiante. Já “traduzir” provém do latim «*traducere*», isto é, em português, converter, mudar, guiar ou transferir. Com o mesmo prefixo «*trans-*», que remete para “além, adiante”, este jogo de palavras remete para os riscos que comportam a tradução da tradição sem traição ou, por outras palavras, a complexidade inerente em transferir determinadas práticas, narrativas ou mundivisões sem as deturpar, ao mesmo tempo em que se pretende que estas se tornem acessíveis ao maior número possível de pessoas. Tais preocupações, como a origem etimológica indica, estavam já presentes na Roma Antiga e nas suas narrativas fundacionais, fulcrais para o estabelecimento de comunidade(s), como se comprova em: «The foundational narratives of Rome epitomise the essential meaning of tradition – from the Latin *tradere*, to transfer – carrying as it does the present into the past and the past into the present.» (Kearney, 2002: 88).

¹⁴² Na Terceira Crítica, Kant institui a Estética como projeto alternativo ao programa iluminista da Razão. O empreendimento estético remetia para a ideia de experiência sensível, acessível a todos os seres humanos e que não está relacionado com o cultivo das faculdades puramente racionais ou operativas. Nos termos de Kant, o juízo estético, com a questão intangível do gosto, é produtor de um certo efeito de comunidade, com a potencialidade de formação de um novo ideal de sociabilidade, o *sensus communis*,

comunidade. As imagens de imagens ou património de património(s) do programa consistem, pois, na formação de narrativas em torno das narrativas do património presente em Portugal. Neste movimento de (re)conciliação ética e política com o(s) passado(s), o *Visita Guiada* é conferidor de novas alteridades, de uma pluralidade de narrativas que não são unas e estáticas e que não ambicionam ser identitárias, mas sim alteridades que assentem na afinidade e na empatia, construtoras de um “chão comum”, a partir da memória. É, aliás, essa a função chave, desde sempre da narrativa, como aponta Richard Kearney:

« *A key function of narrative memory is, I would therefore argue, empathy. And empathy is not always escapism. It is, as Kant noted in his account of “representative thinking” in the Third Critique, a way of identifying with as many fellow humans as possible /.../ in order to participate in a common moral sense (sensus communis).* » (Kearney, 2002: 62-63)

Quer pelo ímpeto de linguagem, de imagens e de histórias, quer pela vontade de arte, o *Visita Guiada* é constitutivo de uma comunidade, isto é, de uma coletividade de sujeitos, “espetadores-visitantes”, movidos pela “necessidade moral” de participar numa comunhão de “sentimentos”, de empatia, de similitudes e dissemelhanças com um Outro do passado que têm em comum com o Outro (do) presente. O *Visita Guiada* é, deste modo, revelador da consciência de tempo que potencia um reenvio para outros tempos, ao mesmo tempo em que se propõe em preservá-los, mediante uma tipologia imagética capaz de resistir à própria ação do tempo. O programa constitui-se como uma manifestação deste *animus*¹⁴³ de conservar em vida o que pertence à morte. As “paixões” inauguraram o reconhecimento do Outro, isto é, a sensibilização com o semelhante indispensável para a comunicação criadora de comunidade. O *Visita Guiada* atenta ao

denotando a propedêutica de um projeto ético-político. Cf: Kant, Immanuel (1992), *Crítica da faculdade do juízo*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda (Introdução de António Marques, Tradução e notas de António Marques e Valério Rohden).

¹⁴³ Palavra latina que designa, em português, “espírito”, “vontade”, “ânimo”, “desejo”, “coragem”, “paixão”. Esta terminologia foi, mais tarde, mobilizada por Carl Jung, constituindo-se como um dos elementos chaves para a teoria do inconsciente coletivo. Na sua relação com o termo *anima*, e frequentemente presentes em mitologias e contos, estes dois conceitos são preponderantes para a constituição da camada mais profunda da psique humana, formada por imagens comuns a todos os humanos. Cf: Jung, Carl Gustav (2011), *Psicologia do Inconsciente*, Lisboa, Editora Vozes.

conjunto de “sentimentos” que foram emergindo no território português, sensibilizando-nos para os mesmos e, concomitantemente, respondendo às “necessidades morais” contemporâneas de analisar o passado que está presente em/entre nós. Ao reconhecer o Outro de um passado, este reaproxima-nos do Outro (do) presente. Com recurso a uma narrativa imagética, o *Visita Guiada* procura compreender uma permanência no tempo, não desconsiderando um conjunto variado de descontinuidades, de disparidades ou de multiplicidades. Este constitui-se como uma indagação de uma “síntese do heterogêneo”¹⁴⁴ do espólio patrimonial existente em Portugal. E precisamente por demonstrar a comunhão de uma heterogeneidade, isto é, de a pôr em comum, mediante uma “distribuição do sensível”¹⁴⁵, o *Visita Guiada* é promotor, não apenas da libertação da obra, mas sobretudo do espetador, pelo poder que lhe confere em operar associações e dissociações, em conhecer ou reconhecer os “sentimentos” constitutivos da sua História, ou melhor, das histórias de um passado presente entre/ em si. O *Visita Guiada* concede ao espetador as ferramentas para aprender e ensinar, para agir e conhecer, para contemplar e perpetuar, mediante a ligação constante com o que este já ouviu, fez, sonhou, isto é, com as suas próprias “paixões morais”, posicionando o espetador como ator das histórias que (re)conhece, como sujeito de ação da História, isto é, enquanto tradutor ativo que, com a História, elabora a sua própria história. Afinal de contas, «Uma comunidade emancipada é uma comunidade de contadores e tradutores» (Rancière, 2010: 35).

¹⁴⁴ «A “configuração”, ou “síntese do heterogêneo”, explicita a oposição entre a dispersão episódica da narrativa e a potência de unificação da própria *poiésis*, define o acontecimento narrativo (que participa, assim, da estrutura instável entre concordância e discordância) e inverte o efeito de contigência em efeito de necessidade narrativa. A operação narrativa desenvolve, pois, um conceito original de identidade dinâmica que concilia as categorias, tradicionalmente contrárias, de identidade e diversidade.» (Marcos, 1998: 368) Cf:

- Marcos, Maria Lucília (1998), *Identidade narrativa e síntese do heterogêneo*, Lisboa, Colibri – Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, UNL;

- Ricoeur, Paul (1983), *Temps et Récit*, Paris, Seuil, 3 vol.

¹⁴⁵ A delimitação das espacialidades e temporalidades operada pela estética ou, por outras palavras, pelo “sensível”, consegue ser modificada, isto é, remarcada através da ação do sensível no regime do visível, reposicionando o lugar dos sujeitos na experiência política, como se comprova em: «/.../ aesthetics can be understood in a Kantian sense /.../ as the system of *a priori* forms of spaces and times, of the visible and invisible, of speech and noise, that simultaneously determines the place and the stakes of politics as a form of experience. » (Rancière, 2013: 13). Cf: Rancière, Jacques (2013), *The Politics of Aesthetics: The Distribution of Sensible*, Londres e Nova Iorque, Bloomsbury Academic.

LINHAS CONCLUSIVAS

Em suma, o *Visita Guiada* constitui-se como um objeto por demais sugestivo do presente estágio de fabricação imagético, isto é, a *videosfera*. Na qualidade de imagem televisiva, este evidencia aquelas que são as especificidades do *modus operandi* desta tipologia imagética. Em primeiro, pela ritualidade patente no encontro regular com o espetador, semanalmente convidado a embarcar numa “visita guiada”¹⁴⁶. Em segundo, pela sensação de *ágora* evidente na apresentação de sensibilidades do passado a todos os presentes ou, por outras palavras, pelo intuito de democratização do acesso a esta assembleia de obras, constituída por objetos cujo valor incentiva a sua distribuição em comum para a comunidade. Em terceiro, pelo mosaicismo que institui ao procurar, por intermédio de uma imagem já de si mosaicista, estabelecer um mosaico da heterogeneidade geográfica e cronológica do espólio patrimonial existente em Portugal. Em quarto, por ser conseqüência de uma dupla *ecranivisão* ou, por outras palavras, uma mundivisão que, no caso do *Visita Guiada*, recorre a dois ecrãs, isto é, o ecrã com o qual realiza e difunde as suas imagens (o televisivo) e o ecrã que é objeto dessas mesmas imagens (o património), sendo que, em ambos os casos, ao procurar colmatar uma distância (espacial, com o televisivo; temporal, com o património), o ecrã evidencia-a.

O *Visita Guiada* é, deste modo, corolário da “abertura” da obra, de que fala Umberto Eco¹⁴⁷. Todas as obras possuem abertura, pelo simples facto de estabelecerem uma relação com um recetor, passando obrigatoriamente por um processo de interpretação, que varia consoante os sujeitos. Assim, para além de requerer uma compreensão e apreensão, toda a receção da obra de arte é, simultaneamente, um ato performativo, embora certas obras possuam mais abertura que outras. Estruturalmente nomádico e múltiplo, o *Visita Guiada*, embora não se constitua numa obra de arte, aborda-as com um elevado grau de abertura, analisando o “espelho em aberto” do património com um ponto de referência abrangente e com uma clara rejeição da unidade. O *Visita Guiada*, enquanto programa constantemente em construção, apresenta-nos o património também como uma construção com muitos graus de indefinição e que, nos termos de uma teoria da

¹⁴⁶ “Vai querer saber mais! Venha connosco, nesta *visita guiada*!” é o *slogan* com o qual a apresentadora inicia todos os episódios do *Visita Guiada*.

¹⁴⁷ Cf: Eco, Umberto (2016), *Obra Aberta*, Lisboa, Relógio d’Água.

informação, poderia ser descrito como contendo maiores graus de incerteza, permitindo, nos termos de Eco, a criação de variadíssimas possibilidades sugestivas. Mediante uma imagem televisiva que, enquanto tal, requer o fechamento do espetador, o *Visita Guiada* expõe a “amálgama” patrimonial que solicita um incessante completamento por parte do(s) seu(s) observador(es). Tal incerteza e não fechamento, não se constituem como aspetos negativos, antes pelo contrário. O valor do *Visita Guiada* assenta, precisamente, na sua estrutura de análise, capaz de produzir uma plurivocidade de significados, interpelantes à participação do espetador, permanentemente convidado a visitar alteridades. O *Visita Guiada*, enquanto produtor de imagens de património, não nos presenteia com uma imagética una, mas sim frequentemente ambivalente, uma *assemblage* multilinear, geradora de uma interface entre “realidade material” e “espaço mental”. Conquanto o *Visita Guiada* atente às narrativas, a sua estrutura, com uma rede descentralizada, distancia-se, em certa medida, do paradigma clássico de narrativa, caracterizada, principalmente, pela sua linearidade, unidade e pela passibilidade de ser lida através das conceções de princípio/ meio / fim (isto se atentarmos ao conjunto em mosaico dos episódios).

Inserido num contexto de “musealização geral da existência”¹⁴⁸, o *Visita Guiada* é decorrente de uma cultura visual de massas, instauradora deste “*observador-consumidor*” que, para além de se subjetivar pelo seu acesso a mercadorias e a imagens, necessita, mais do que nunca, destas imagens para a compreensão, quer do mundo, quer do seu lugar no mundo. O *Visita Guiada* constitui-se, acima de tudo, como um olhar para as mediações e construções que o humano foi fazendo em resposta às suas “paixões morais” e, em simultâneo, uma resposta às “paixões morais” contemporâneas de compreender essas mesmas mediações e construções.

¹⁴⁸ O contemporâneo caracteriza-se, entre vários aspetos, por consistir numa era do arquivo, cujo campo de ação abrange todas as áreas da existência humana. Este meta-arquivo, em permanente construção e expansão, constitui-se como um *modus vivendi* que, podendo ter maior ou menor visibilidade, torna toda a existência musealizável e, por isso, tanto espectral como espetacular. Cf: Jeudy, Henri-Pierre (1986), «La mémoire pétrifiante», in *Traverses*, nº 36: *L'archive*, Paris, Centre Georges Pompidou, pp. 92-95.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Adorno, Theodor & Horkheimer, Max (1995) *A dialética do esclarecimento*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

Agamben, Giorgio (2018), *O Aberto – O Homem e o Animal*, Lisboa, Edições 70.

Agamben, Giorgio (2007), *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Paris, Éditions Payot & Rivages.

Arendt, Hannah (2001), *A Condição Humana*, Lisboa, Relógio d'Água.

Arendt, Hannah (1961), «The Crisis in Culture. Its Social and Its Political Significance» in *Between Past and Future*, Londres, Penguin Classics.

Babo, Maria Augusta (2019), *Culturas do Eu – configurações da subjetividade*, Lisboa, ICNOVA.

Barthes, Roland (2008) *A Câmara Clara*. Lisboa, Edições 70.

Baudelaire, Charles (2015), *O pintor da vida moderna*, Lisboa, Nova Veja.

Baudrillard, Jean (1970), *La société de consommation*, Paris, Éditions Denoel.

Bazin, André (1945) “Ontologia da Imagem Fotográfica”, in *Revista de Comunicação & Linguagens*, nº 39, junho de 2008.

Belting, Hans (2009), «Contemporary Art as Global Art – A Critical Estimate» in Hans Belting and Andrea Buddensieg (eds): *The Global Art World*, Ostfildern.

Belting, Hans (2004), *Pour une anthropologie des images*, Paris, Editions Gallimard.

Benjamin, Walter (1992), «A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica», in *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, Lisboa, Relógio d'Água, pp.71-113.

Benjamin, Walter (1973), *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, trad. Harry Zohn, Londres, NLB, pp- 86-89.

Benjamin, Walter (1991), *Paris, Capital do Século XIX*, in Kothe, Flávio R. (Org.). *Walter benjamin*, 2ª ed, São Paulo, Ática, pp. 30-43.

Berger, John (2018), *Modos de Ver*, Lisboa, Antígona.

Bourdieu, Pierre (1986), «The forms of capital», in Richardson, J., *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, Nova Iorque, Greenwood, pp. 241-58.

Canudo, Ricciotto (2003), *Manifeste Des Septs Arts*, Paris, Seguiet, Coleção Bibliotheque Du Moyen Age.

Choay, Françoise (2020), *Alegoria do Património*, Lisboa, Edições 70.

- Crary, Jonathan (2017), *Técnicas do Observador*, Lisboa, Orfeu Negro.
- Crary, Jonathan (2018), *24/7 – O Capitalismo Tardio e os Fins do Sono*, Lisboa, Antígona.
- Damásio, António (2017), *A Estranha Ordem das Coisas – A Vida, os Sentimentos e as Culturas Humanas*, Lisboa, Temas e Debates – Círculo de Leitores.
- Damásio, António (2011), *O Erro de Descartes*, Lisboa, Temas e Debates – Círculo de Leitores.
- Debray, Régis (1992), *Vie et mort de l'image: Une histoire du regard en Occident*, Paris, Éditions Gallimard.
- Defoe, Daniel (2016), *Robinson Crusoe*, Lisboa, Relógio d'Água.
- Deleuze, Gilles (2016), *A Imagem-Movimento: Cinema I*, Lisboa, Documenta.
- Deleuze, Gilles (1969), *Logique du sens*, Paris, Minuit.
- Deleuze, Gilles (1992), «What is a dispositif?» in Armstrong, Timothy, *Michel Foucault, philosopher*, Nova Iorque, Routledge.
- Derrida, Jacques (1972), «La pharmacie de Platon», in *La Dissémination*, Paris, Le Seuil.
- Dubois, Philippe (1992) *O acto fotográfico* (or. L'acte photographique), Lisboa, Veja.
- Eco, Umberto (2016), *Obra Aberta*, Lisboa, Relógio d'Água.
- Esteves, João P. (2016), *Sociologia da comunicação*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2ª Ed.
- Foucault, Michel (2019), *As Palavras e as Coisas: Uma Arqueologia das Ciências Humanas*, Lisboa, Edições 70.
- Foucault, Michel (2017), «Des espaces autres», *Dits et écrits*, Paris, Éditions Gallimard.
- Freud, Sigmund (2008), *O Mal-Estar na Civilização*, Lisboa, Relógio d'Água.
- Freud, Sigmund (1994). *O sentimento de algo ameaçadoramente estranho* in *Textos essenciais sobre literatura arte e psicanálise*. Seleção, revisão científica e notas de José Gabriel Pereira Bastos e Susana Trovão Pereira Bastos. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- Gide, André (1970), *Journal. Volume I: 1889-1939*, Paris, Gallimard, Colecção Bibliothèque de la Pléiade.
- Gunning, Tom (1995), *Phantom Images and Modern Manifestations: Spirit Photography, Magic Theatre, Trick Films and Photography's Uncanny*, in Patrice Petro, *Fugitive*

Image, From Photography to Video, Bloomington and Minneapolis, Indiana University Press.

Han, Byung-Chul (2014), *A Sociedade da Transparência*, Lisboa, Relógio d'Água.

Heidegger, Martin (2006), *Os conceitos fundamentais da metafísica: mundo, finitude, solidão*, Rio de Janeiro, Forense Universitária.

Heidegger, Martin (1977), *The Question concerning Technology*, Nova Iorque, Harpertorch books.

Hesmondhalgh, David (2015), «L'estensione al mercato nelle telecomunicazioni e nel broadcasting» in *Le industrie culturali*, Milão, Egea.

Henriques, Francisca Gorjão (2021, 4 de abril) José Gil. No hospital, “a vida tornou-se o resíduo que existe no corpo e mais nada”, *Público*,
<https://www.publico.pt/2021/04/04/sociedade/entrevista/hospital-vida-tornouse-residuo-existe-corpo-nada-1956581>.

Hugo, Victor (1832), *Notre-Dame de Paris*, Paris, Renduel.

Kant, Immanuel (1992), *Crítica da faculdade de juízo*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda (Introdução de António Marques, Tradução e notas de António Marques e Valério Rohden).

Katz, Elihu e Lazarsfeld, Paul F. (1955), *La Influencia Personal: el Individuo en el Proceso de Comunicación de Masas*, Barcelona, Ed. Hispano Europea.

Kearney, Richard (2002), *On Stories*, Londres, Edição Routledge.

Kearney, Richard (2003), *Strangers, Gods and Monsters: Interpreting otherness*, Londres, Edição Routledge.

Jeudy, Henri-Pierre (1986), «La mémoire pétrifiante», in *Traverses*, nº 36, *L'archive*, Paris, Centre Georges Pompidou, pp. 92-95.

Jung, Carl Gustav (2011), *Psicologia do Inconsciente*, Lisboa, Editora Vozes.

Lacan, Jacques (1966), *Écrits I*, Paris, Le Seuil.

Lasswell, Harold (1927b), *Propaganda Technique in World War I*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1971.

Leroi-Gourhan, André (1964), *Le Geste et la Parole – tome I*, Paris, Bibliothèque Albin Michel Sciences.

Lipovetsky, Gilles (2004), *Les temps hypermodernes*, Paris, Grasset.

Lipovetsky (2010), *O Ecrã Global*, Lisboa, Edições 70.

- Lyotard, Jean-François (2006), *A Condição Pós-Moderna*, Lisboa, Gradiva.
- MacCannell, Dean (1976), *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*, Nova Iorque, Schocken Books.
- Malraux, André (2020), *O Museu Imaginário*, Lisboa, Edições 70.
- Marcos, Maria Lucília (2017), “Ecranização da experiência. Perspectiva crítica”, in *Tecnologias Culturais e Arte dos Media*, UnYLeYa/ CECL.
- Marcos, Maria Lucília, *Homo spectator. Cave of Forgotten Dreams*, Texto de apoio para a unidade curricular de Teoria da Comunicação, não publicado.
- Marcos, Maria Lucília (1998), *Identidade narrativa e síntese do heterogéneo*, Lisboa, Colibri – Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, UNL.
- Mauss, Marcel (2017), *Ensaio Sobre a Dádiva*, Lisboa, Edições 70.
- Medeiros, Margarida (2010), *Fotografia e Verdade: uma história de fantasmas*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Mondzain, Marie José (2015), *Homo Spectator*, Lisboa, Orfeu Negro.
- McLuhan, Marshall (1977), *A galáxia de Gutenberg: a formação do homem tipográfico*, São Paulo, Nacional.
- McLuhan, Marshall (2008), *Compreender os Meios de Comunicação – Extensões do Homem*, Lisboa, Relógio d’Água Editores.
- Mender, Jerry (1999), *Quatro Argumentos para Acabar com a Televisão*, Lisboa, Edições Antígona.
- Menduni, Enrico (2016), *Televisione e radio nel XXI secolo*, Roma, Editori Laterza.
- Nadar, Félix (2017) *Quando Eu Era Fotógrafo*, Lisboa, Cotovia.
- Nietzsche, Friedrich (1992), *O Nascimento da Tragédia* (tradução de J. Guinsburg), São Paulo, Companhia das Letras.
- Ovídio (2014), *Metamorfoses*, Introdução e tradução de Paulo Farmhouse Alberto, Lisboa, Livros Cotovia.
- Platão, *A República*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. 8ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1949.
- Platão (1991), *Banquete, Fédon, Sofista e Político*, [Tradução José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa] Coleção *Os Pensadores*, São Paulo, Nova Cultural.
- Rancière, Jacques (2011), *O destino das imagens*, Lisboa, Orfeu Negro.

- Ranciere, Jacques (2010), *O Espectador Emancipado*, Lisboa, Orfeu Negro.
- Rancière. Jacques (2013), *The Politics of Aesthetics: The Distribution of Sensible*, Londres e Nova Iorque, Bloomsbury Academic.
- Ricoeur, Paul (1990), *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil.
- Ricoeur, Paul (1983), *Temps et Récit*, Paris, Seuil, 3 vol.
- Rousseau, Jean-Jacques (2020), *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*, Lisboa, Edições 70.
- Rousseau, Jean-Jacques (2009), *Émile ou De l'éducation*, Paris, Éditions Flammarion.
- Rousseau, Jean-Jacques (1990), *Ensaio sobre a origem das línguas*, (ed. Jean Starobinski), Paris, Gallimard.
- Rousseau, Jean-Jacques (2003), *O Contrato Social*, Mem Martins, Publicações Europa América.
- Schwarzer, Mitchell (2004), *Zoomscape: Architecture in Motion and Media*, Londres: Princeton Architectural Press.
- Simmel, Georg (2012), «The Metropolis and Mental Life», in *The Urban Sociology Reader*, 2nd Edition, Oxfordshire, Routledge.
- Stiegler, Bernard (2018), *Da miséria simbólica / 1. A era hiperindustrial*, Lisboa, Orfeu Negro.
- Sturken, Marita (2017) «Da Kodak e Polaroid ao Google e ao Facebook: Fotografias de família e fotografias do eu», in *Revista de Comunicação e Linguagens* nº47, pp. 8-24.
- Sturken, Marita., & Cartwright, Lisa (2009) *Practices of looking: An introduction to visual culture*, Oxford University Press.
- Sturken, Marita (1997), «The Wall and the Screen Memory: The Vietnam Veterans Memorial», in *Tangled Memories: The Vietnam War, The AIDS Epidemic, and The Politics of Remembering*, Oakland, University of California Press.
- Tournier, Michel (2012), *Sexta-Feira ou a Vida Selvagem*, Barcarena, Editorial Presença.
- Valéry, Paul (1928), «La conquête de l'ubiquité», in *Oeuvres*, tome II, Pièces sur l'art, Paris, Gallimar, Bibl. De la Pléiade (1960), pp. 1283-1287.
- Wajcman, Judy (2015), *Pressed for Time: The Acceleration of Life in Digital Capitalism*, Chicago e Londres, The University of Chicago Press

APÊNDICE A: LISTA DE EPISÓDIOS DO *VISITA GUIADA*

Temporada 1:

- Sé de Braga;
- Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa;
- Museu Machado de Castro e Convento de Santa Clara-a-Nova, Coimbra;
- Museu de Alberto Sampaio, Guimarães;
- Museu Grão Vasco, Viseu;
- Museu de Lamego;
- Convento de Cristo, Tomar;
- Convento de Madre Deus, Lisboa;
- Mosteiro de Tibães, Braga;
- Universidade de Coimbra;
- Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, Lisboa;
- Museu Nacional de Etnologia, Lisboa;
- Museu Soares dos Reis, Porto;

Temporadas 2 e 3:

- Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra;
- Jardins do Palácio Fronteira, Lisboa;
- Quatro igrejas do centro histórico de Faro;
- Arte Portuguesa Sobre a Primeira Grande Guerra – Museu Militar, Lisboa;
- Os Muçulmanos do Al Andalus – Castelo de Silves e Poço Cisterna;
- Henrique Pousão. Museu Nacional Soares dos Reis;
- Casas Pintadas em Évora;
- Sala de Aula da Esfera no Hospital de São José e Museu da Marinha, Lisboa;
- Casa de Chá da Boa Nova, Leça da Palmeira;
- Igreja de São Lourenço em Almancil;
- Museu Marítimo de Ílhavo;
- Sé do Funchal, Madeira;
- Sinagoga de Tomar;
- Santa Joana Princesa no Museu de Aveiro;
- Paço Ducal de Vila Viçosa;
- Igreja de São Domingos, Lisboa;
- Casa-Museu Anastácio Gonçalves;
- Idanha-a-Velha, Beira Baixa;
- Cidade Abaluartada de Elvas;
- Estúdio de Fotografia de Carlos Relvas (Golegã);
- Românico em Paço de Sousa;
- Tapeçarias de Portalegre;
- Igreja de São Francisco (Porto);
- Museu do Chiado – Pintor Joaquim Rodrigo;
- Palácio da Ajuda,

Temporada 4:

- Torre do Tombo;
- O Resplendor do Senhor Santo Cristo;
- Palace-Hotel do Buçaco;
- Museu Abade de Baçal, Bragança;
- O Palácio e o Parque de Monserrate;

- A Manutenção Militar;
- Fundação Ricardo Espírito Santo Silva;
- O Mestre Delirante de Guimarães;
- Foz-Côa;
- Casa-Atelier de Vieira da Silva e Arpad Szenes;
- Casa Museu Fundação Passos Canavarro;
- Infante D. Henrique e a Fortaleza de Sagres;

Temporada 5:

- Portugal dos Pequenitos em Coimbra;
- Teatro Thalia, Palácio das Laranjeiras;
- Mosteiro de Arouca;
- Hospital Museu Miguel Bombarda;
- Estatuária – Cemitério dos Prazeres;
- Casa de Serralves;
- Mosteiro do Larvão;
- Cidadela de Cascais;
- Convento de São Paulo;
- Museu de Lisboa? Teatro Romano;
- Biombos Namban;
- Presépios (Basílica da Estrela);
- A Pintura “O Fado”, de José Malhoa;

Temporada 6:

- Palácio de Belém;
- Rio Douro: As Pontes de Edgar Cardoso;
- Mosteiro dos Jerónimos, Lisboa;
- Igreja de São Cristóvão, Lisboa;
- Alvito – A Oliveira e a sua Cultura;
- Convento de Santa Maria da Arrábida;
- Colégio do Espírito Santo, Évora;
- Museu do Aljube – Resistência e Liberdade;
- Igreja da Misericórdia de Viana do Castelo;
- Museu do Caramulo;
- Alcácer do Sal;
- Ruínas do Carmo;
- Olhão;
- Igreja de São Roque;
- Rafael Bordalo Pinheiro;
- Barcelos;
- Convento dos Cardões;
- Museu do Dinheiro;
- Ponte 25 de abril;
- Ilha do Pico;
- Museu da Farmácia;
- Farol do Bugio;
- Chalet da Condessa de Edia;
- Vista Alegre;
- Museu Nacional de Arqueologia;
- Amadeo de Souza-Cardoso;

- Santuário de Nossa Senhora de Aires, Viana do Alentejo;
- Museu Nacional Ferroviário;
- Palácio da Pena;
- Castelo de Vide;
- Igreja de São Vicente de Fora;
- Domingos Sequeira;
- Hotel Ritz;
- Sé e Museu Diocesano de Santarém;

Temporada 7:

- Palácio da Bolsa, Porto;
- Santuário do Bom Jesus do Monte, Braga;
- Museu da Ciência, Universidade de Coimbra;
- Casa-Museu Medeiros e Almeida;
- Casa do Infante, Porto;
- Museu Francisco Tavares Proença Júnior, Castelo Branco;
- Igreja do Sagrado Coração de Jesus, Lisboa;
- Casa Roque Gameiro, Amadora;
- Bairro da Lapa, Lisboa;
- Palácio da Vila de Sintra, Sala dos Brasões;
- Museu Nacional da Música;
- Palácio da Brejoeira, Monção;
- Museu Nacional dos Coches;
- A Branda de Santo António de Vale de Poldros;
- Complexo da Marinha na Ribeira das Naus, Lisboa;
- Casa dos Patudos, Alpiarça;
- Tríptico da Paixão de Cristo em Esmalte de Limoges, Museu de Évora;
- Igreja Matriz de Caminha;
- António Soares dos Reis;
- Teatro Nacional de São Carlos;
- Casa de Mateus;
- Puro Sangue Lusitano e Escola de Arte Equestre;
- Pintura de Almada Negreiros nas Gares Marítimas de Alcântara e da Rocha

Conde de Óbidos;

- A Trancoso de Bandarra;
- Tapetes de Beiriz;
- Museu da Música Mecânica, Palmela;
- Cinco igrejas no Chiado, Lisboa;

Temporada 8:

- Olivença;
- Biblioteca Nacional, Lisboa;
- Casa de Sezim, Guimarães;
- Nazaré;
- Casa-Museu Abel Salazar;
- Clubes Noturnos de Lisboa;
- Rosa Ramalho;
- Vila Formoso Fronteira da Paz – Memorial aos Refugiados e ao Cônsul Aristides

de Sousa Mendes;

- Fragata D. Fernando II e Glória, Cacilhas – Almada;

- Paço de São Miguel, Évora;
- Trilobites de Canelas, Arouca;
- Convento da Conceição, Beja;
- Museu de Portimão;
- Mosteiro da Batalha;
- Ilha Graciosa, Açores;
- Três Casas Modernas no Minho;
- Campo Arqueológico de Mértola;
- Museu Henrique e Francisco Farro, Funchal;
- Igreja Nossa Senhora da Conceição Velha, Lisboa;
- Romeu, Trás-os-Montes;
- Laboratório Hercules, Universidade de Évora;
- Cerca Moura de Lisboa;
- Santuário de Nossa Senhora da Lapa, Sernancelhe, Beira Alta;
- Aqueduto das Águas Livres, Lisboa;
- Estação Elevatória dos Barbadinhos – Museu da Água, Lisboa;
- Palácio Nacional de Queluz;
- Concatedral de Miranda do Douro;

Temporada 9:

- Escravatura Africana em Portugal Continental;
- Jardim Botânico do Porto;
- Antiga Colónia Agrícola de Santo Isidro de Pegões;
- Querubim Lapa;
- Antiga Quinta Real do Alfeite;
- Convento e igreja do Desagravo do Santíssimo Sacramento do Lourçal;
- Hospital Termal das Caldas da Rainha;
- Complexo da Fundação Calouste Gulbenkian;
- Forte de São João Baptista, Porto;
- Cortes de Coimbra de 1385, Sala dos Capelos, Universidade de Coimbra;
- D. Nuno Álvares Pereira e as Artes da Guerra, Museu Nacional Machado de

Castro, Coimbra;

- Museu da Chapelaria, São João da Madeira;
- Fábrica de Gelo, Serra de Montejunto;
- Relações Portugal-Japão;
- As Ilhas do Porto;
- Sociedade de Geografia de Lisboa;
- Praça-Forte de Almeida;
- Palácio do Marquês de Pombal, Oeiras;
- Instituto de Conservação e Restauro José Figueiredo;
- Pitões de Júnias;
- Igreja de Nossa Senhora de Luz, Lisboa;
- Museu Geológico, Lisboa;
- Casa do Cipestre;
- Castelo de Lanhoso, Póvoa do Lanhoso;
- Palácio Palmela, Lisboa;
- Abóbadas em casas populares, Fuzeta;
- Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça;

Temporada 10:

- Corpus Christi, Igreja da Graça, Lisboa;
- Igreja da Boa Nova de terena, Alandroal;
- Jardim Botânico Tropical, Lisboa;
- Xiloteca Tropical, Palácio Calheta, Lisboa;
- Capela de Santo Cruz (Picote) e Eremitério Os Santos (entre Picote e Sendim, Miranda do Douro);
- Museu de José Malhoa, Caldas da Rainha;
- Convento de Nossa Senhora do Bom Sucesso, Lisboa;
- Museu Municipal de Coruche e Vale do Rio Sorraia;
- Serra da Estrela na Pista de Expedição Científica de 1881;
- D. Pedro IV e a Cidade do Porto;
- D. Pedro IV e a Igreja da Lapa, Porto;
- Antigo Mosteiro de São Bento da Saúde, Assembleia da República, Lisboa;
- Miranda do Douro, Aldeia de Picote;
- Alto da Vigia, Colares;
- Museu Arqueológico São Miguel de Odrinhas (MASMO), Sintra;
- Museu e Igreja de São Roque, Lisboa;
- Palácio Nacional de Mafra, Carrilhões;
- Tavira:
- Fundação Eça de Queiroz – Casa de Tormes, Douro;
- Snack-Bar Galeto, Lisboa;
- Convento da Cartuxa;
- Penha Garcia

Temporada 11:

- Freixo de Espada à Cinta;
- Paço dos Duques de Bragança, Guimarães;
- Theatro Circo, Braga;
- Baixa Pombalina, Lisboa;
- Artilharia de defesa da Costa de Lisboa;
- Casa-Museu Teixeira Lopes, Vila Nova de Gaia;
- * - Companhia União Fabril (CUF), Barreiro;
- Jogos Sociais da Santa Casa Misericórdia de Lisboa;
- Levadas, Ilha da Madeira;
- * - Museu Nacional do Traje;
- * - Parque Botânico do Monteiro-Mor, Lisboa;
- Tapetes de Arraiolos;
- Grémio Literário;
- Museu de Santo António, Lisboa;
- Óbidos.

APÊNDICE B: FOTOGRAFIAS DAS GRAVAÇÕES DO *VISITA GUIADA*



Fotografias das gravações do episódio do *Visita Guiada* relativo ao Museu Nacional do Traje. Lisboa, 10 de março de 2021.



Fotografias das gravações do episódio do *Visita Guiada* relativo ao Parque Botânico do Monteiro-Mor. Lisboa, 12 de março de 2021.



Fotografias das gravações do episódio do *Visita Guiada* relativo à Companhia União Fabril (CUF).
Barreiro, 15 de março de 2021.